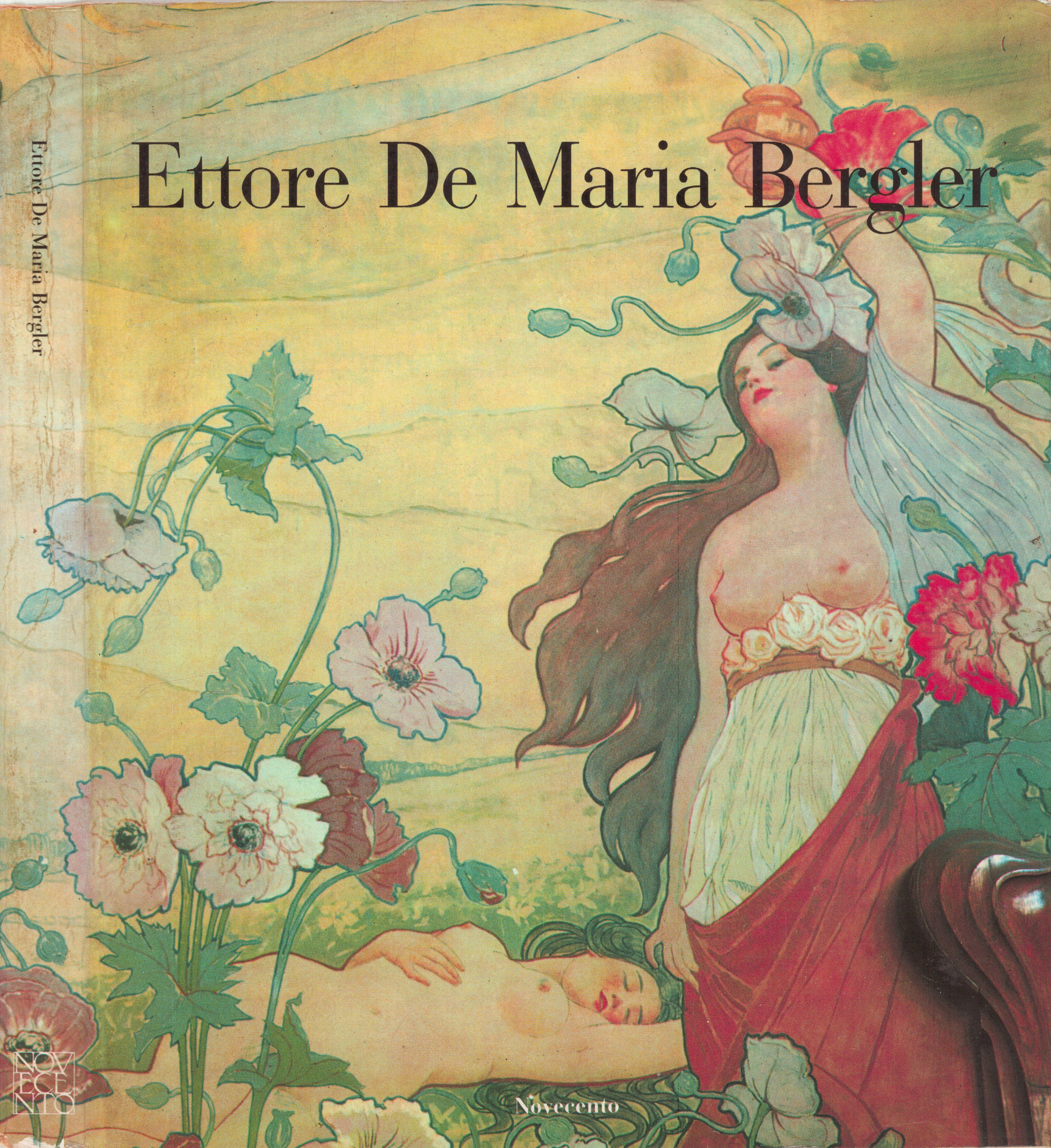


Ettore De Maria Bergler

Ettore De Maria Bergler

Novecento

Ettore De Maria Bergler nasce a Napoli il 25 dicembre 1850 e muore a Palermo il 28 febbraio 1938.
Paesaggista elegante, ritrattista raffinato e colto della classe borghese palermitana *fin de siécle* esprime in modo esauriente il paesaggio dalle tematiche ottocentesche alle posizioni del moderno liberty. Gli affreschi di Villa Malfitano, del Teatro Massimo e di Villa Igea rappresentano il massimo della sua produzione artistica, insieme ai numerosi ritratti di illustri personaggi, alle delicate vedute paesaggistiche e alle preziose scene di vita di genere.
Assiduo protagonista delle Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia dal 1901 al 1902 ottiene il massimo riconoscimento della critica contemporanea con la Personale alla Biennale del 1909, dove viene acclamato "il più autorevole artista del Mezzogiorno d'Italia".

In copertina:
De Maria Bergler,
Affresco nella Sala Basile di Villa Igea -
Particolare

I CATALOGHI DI NOVECENTO

A CURA DI
DOMITILLA ALESSI

Ettore De Maria Bergler

3 maggio 1988
Galleria d'Arte Moderna
Empedocle Restivo
Palermo

NOVECENTO

CITTÀ DI PALERMO

Palermo, capitale d'Arte
Musei, Spazi espositivi, Mostre

Sindaco
Leoluca Orlando

Assessore alla Cultura
Enrico La Loggia

Sovrintendente ai Beni Culturali
Pietro Gulotta

Direttore Galleria d'Arte Moderna
Antonella Purpura

Mostra a cura di Daniela Bica

Comitato Scientifico
Laura Bica, Massimo Briguglia, Ubaldo Mirabelli,
Antonella Purpura, Giovanna Vaccaro
Ha collaborato Roberta Tumminello

Coordinamento Amministrativo
Fina di Ganci

Pubbliche relazioni
Lia di Magro

Ufficio Stampa
Giovanni Cappuzzo

Si ringraziano Giancarlo Santangelo, Filippo Tusa, Rosetta Prestinicola e il personale della Galleria d'Arte Moderna, i collezionisti, gli Enti ed i Musei che con la loro adesione o con prestiti di opere hanno collaborato alla realizzazione della mostra ed inoltre Gioacchino Barbera, Giulia, Ettore, Lorenzo e Giulio De Maria, Silvia Paladino Florio, Umberto Di Cristina, Livia Titi Basile, Giulia Florio Afan de Rivera.

Referenze fotografiche a cura di Enzo Brai (Publifoto, Palermo) e dell'Archivio fotografico di Novecento.

Installazione audiovisiva a cura di Laboratorio Immagine.

Il catalogo ragionato delle opere è a cura di Giovanna Vaccaro con la collaborazione di Roberta Tumminello.

La iconografia, l'archivio fotografico, i documenti, la biografia e la bibliografia sono a cura di Laura Bica e Massimo Briguglia.

Copyright Edizioni Novecento 1988
Via Siracusa, 16 - 90141 Palermo

Stampa: Istituto Grafico S. Basile - Genova

In copertina:
De Maria Bergler, Affresco nella Sala Basile di Villa Igea, Particolare.

Sommario

3 Un pittore fin de siécle *Antonella Purpura*

9 "Variazione perpetua" *Ubaldo Mirabelli*

31 Ettore De Maria Bergler, dal Realismo al Liberty *Laura Bica*

47 Ettore De Maria Bergler decoratore *Massimo Briguglia*

75 Bellezze di Sicilia *Antonella Purpura*

87 Iconografia

189 Opere d'Archivio

205 Documenti: Viaggio in Africa 1902-1903
Onorificenze - Epistolario - Un ricordo

221 Catalogo ragionato delle opere

235 Biografia

239 Note ai capitoli

245 Bibliografia

Un pittore fin de siécle

di Antonella Purpura

Era chiamato il pittore della tavoletta. Se ne andava in giro, con un taccuino e una matita, annotava instancabilmente fatti ed episodi di un mondo un po' speciale. Epoca di grandi illusioni e di grandi speranze la Bèlle Époque palermitana attraversa la storia come una meteora lasciando qua e la tracce del suo passaggio.

Altera e bellissima Franca Florio emerge dalle morbide pastosità dei colori di De Maria, lo sguardo fisso al di là dello spazio quasi a coglierne remote consapevolezze.

Dei Florio, Ettore De Maria era il ritrattista ufficiale e l'intimo amico. Frequenti i suoi soggiorni nella villa dell'Olivuzza, centro di importanti relazioni sociali. Intensa la vita culturale e mondana della città. Artisti, poeti, musicisti avevano fatto di Palermo la loro meta preferita sollecitati dal fascino di una città ricca per le testimonianze del passato ed erede prossima dello sfarzo dei Vicerè. La Sicilia era sul finire dell'Ottocento una delle stazioni climatiche più alla moda. Reali e facoltosi aristocratici venivano a trascorrere l'inverno nei lussuosi alberghi palermitani o al San Domenico di Taormina.

L'antica Tauromenion conservava inalterato il suo fascino misterioso e Ettore De Maria non aveva perduto l'occasione di descriverne la bellezza. Gli era stata d'ausilio la lezione dei paesaggisti napoletani e del Lo Jacono ai quali era legata la sua formazione artistica. Il gusto della composizione era tipicamente ottocentesca: tale era d'altra parte il desiderio dei committenti.

Il gusto della nuova classe imprenditoriale, che sul finire del secolo, aveva affermato il proprio potere, condizionava in una certa misura lo sviluppo delle arti figurative. L'ecclettismo, l'adesione alle nuove tematiche moderniste avevano trovato ampia applicazione quasi esclusivamente in architettura. Lo "stile moderno" diventa la connotazione della città nuova, abitata da una borghesia industriale che anche dopo l'unità preferisce affermare i propri legami con l'Europa piuttosto che col resto d'Italia. La Palermo dei Florio sorta in quegli anni ne è testimonianza. Il progetto per la realizzazione dell'Ala dei Quattro Pizzi nella villa dell'Arenella, realizzato nel 1844 da Carlo Giachery si rifà a stilemi propri del gotico inglese, un modo forse per stabilire, da parte del vecchio Florio,

l'ideale discendenza dal più industrializzato dei paesi europei nel quale anche Ignazio avrebbe lungamente soggiornato.

Parallelo al desiderio di riallacciarsi alle grandi esperienze culturali europee è quello di rivalutare la tradizione storica dell'isola. Il riferimento corre alla grecità, alla cultura elaborata nel corso del IV e V secolo. Sono citazioni dotte per altro abbastanza di moda nell'epoca delle grandi scoperte archeologiche. Anche in questo caso De Maria non manca di cogliere il segno, di fiutare nell'aria la novità: dipinge la fontana di Ercole alla Favorita. É una veduta di fantasia; il monumento idealizzato rimanda all'ordine dorico, archetipo simbolico della cultura siceliota. Il vincolo che salda la borghesia imprenditoriale alle tradizioni della cultura locale resterà sempre saldo, un modo per mantenere viva una specificità culturale che rischiava di scomparire.

Ma è forse questo uno dei limiti della "rivoluzione" dei Florio. Certo è che la potenza della famiglia palermitana non aveva uguali in una società come quella italiana ancora condizionata da pesanti retaggi aristocratici ed in cui lo sviluppo industriale era ancora agli albori.

Di questa potenza i Florio erano ben consapevoli. Vivevano la loro grande stagione con pienezza ma la stessa joie de vivre che mettevano in ogni attività faceva trasparire quasi un malcelato tentativo di esorcizzare il loro non lontano declino. Feste, ricevimenti, viaggi ed occasioni mondane di ogni genere facevano parte della routine quotidiana. Nell'aprile del '96 il Kaiser Guglielmo II approda in città a bordo del suo yacht privato "Hohenzollern" insieme all'imperatrice Augusta Vittoria e ai figli maggiori, due anni dopo nell'ottobre del '98 giunge Vittorio Emanuele di Savoia per celebrare il cinquantesimo anniversario dei moti del '48.

L'anno prima era stata la volta di Nathaniel Rothschild in rapporti d'affari con Ignazio e nel mese di maggio è ospite dei Florio Eugenia Montjo, moglie di Napoleone III.

I viaggi frequentissimi a Londra, Parigi fanno parte dello stile di vita della borghesia fin de siéclè. E. De Maria è spesso al seguito dei Florio e della loro numerosa compagnia. Un lapis stretto nella mano destra, un notes nell'altra: lo rivediamo così in una foto d'archivio, durante un viaggio in Africa insieme alla potente famiglia palermitana. Era il 1903. De Maria è ormai un uomo maturo e un artista affermato. Non aveva perduto però insieme alle vecchie abitudini, il suo spirito un po' dandy e la fiducia in un mondo che si annunciava ricco di novità.

Ettore De Maria Bergler, *1895*.

Della società colta e vivace di fine secolo E. De Maria è il raffinato interprete, una sorta di Boldini locale — è stato definito — mediatore del gusto di un'epoca di trasformazione a cavallo tra il nuovo e l'antico. Ed in effetti nella produzione artistica del De Maria moduli e formule ottocenteschi si combinano con l'edonismo insito nella cultura dell'Art Nouveau, la rappresentazione accurata del reale si sposa con un'eleganza formale. La sua era una tecnica accattivante e di sicuro successo e questo da solo basterebbe a spiegare l'immenso favore che l'artista ebbe tra i contemporanei e l'interesse da parte dell'alta borghesia imprenditoriale. Nel 1894, durante uno dei suoi frequentissimi soggiorni a Napoli, dipinge i ritratti

Donna Franca Florio, *1893*.

del duca e della duchessa di Madrid, personaggi allora tanto famosi da essere quasi avvolti da un'aura di mistero. De Maria servendosi della tecnica del pastello riesce a rendere con sorprendente vivacità non solo i tratti fisionomici descritti con precisione ma anche a bloccare, quasi si servisse di un obiettivo fotografico sensibilissimo, l'attimo, il pensiero, lo stato d'animo fermandolo nei confini senza tempo della tela.

Il presagio di una fine imminente sembra trasparire dallo sguardo perduto nel vuoto della piccola Giovanna Florio. Ritratta nel suo abitino elegante acquistato a Londra dalla madre poco tempo prima, "Giovannuzza" ha il viso e le mani soffusi da un pallore irreale, gli occhi enormi diffondono la luce su tutto il volto.

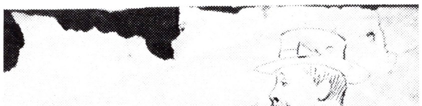
La morte della figlia è per Franca ed Ignazio Florio una terribile tragedia. A nulla è valso il denaro, il potere, le amicizie influenti. Ignazio aveva organizzato un treno speciale per far giungere in città un celebre medico. La morte di Giovanna è il primo vero colpo inferto alla potenza dei Florio.

La parabola ascendente della borghesia imprenditoriale dell'isola culmina nel '91 con l'apertura della grande Esposizione nazionale: un'occasione per mostrare l'avvenuto inserimento della Sicilia nella vita economica del paese. Il capoluogo isolano, sede dell'Esposizione, assume per l'occasione un nuovo volto: lungo il viale della Libertà si snodano gli edifici espositivi, progettati in stile arabo normanno. Le scanzioni dei nuovi spazi urbani coincidono con i monumenti simbolo della citté moderne: piazza Castelnuovo, piazza Croci, il giardino Inglese formano un percorso che trova la sua conclusione con il Monumento ai caduti. A partire già dal '75 De Maria è presente a quasi tutte le mostre regionali e le sue opere, grazie anche ai legami con la famiglia Florio, sono conosciute anche all'estero. La sua partecipazione alla rassegna del '91 è un fatto scontato. A conquistare i primi premi sono però opere di carattere celebrativo in linea con la retorica nazionalista. In confronto al carattere di romanticismo scenografico di opere come i "Vespri Siciliani" di Erulo Eruli, i dipinti presentati dal De Maria, pur non oltrepassando i limiti dell'adesione alle tipologie ottocentesche, presentano una composizione più moderna, una diversa scansione degli spazi, la preferenza per toni intimisti, per fatti e avvenimenti legati alla vita di tutti i giorni.

Nel 1896 nasce la Biennale di Venezia. De Maria ne sarà, sino alla conclusione della sua parabola artistica, un assiduo partecipante. Nel 1909 gli viene dedicata un'intera sala "Bellezze di Sicilia" allestita da Ernesto Basile ed arredata con mobili di Ducrot. Vi sono esposte ben ventisei opere: una vera e propria personale. Enorme il successo da parte della critica e del pubblico, De Maria fu definito il miglior pittore dell'Italia Meridionale.

Il sodalizio fra Ettore De Maria, Ernesto Basile e Vittorio Ducrot aveva avuto inizio, anni prima all'epoca del completamento dei lavori del teatro Massimo. De Maria, Gregorietti, Lentini, Cortegiani furono gli autori della decorazione interna in stile pompeiano. Altra faccia di un edificio nato per rappresentare simbolicamente la potenza della nuova

Ettore De Maria in Africa,
1902/1903.



Caricatura eseguita nel 1890 da Salvatore Gregorietti raffigurante G. Enca, E. De Maria, M. Cortegiani.

Viaggio in Africa: da sinistra, il conte Pignone, donna Franca Florio, la contessa Bardessono, Ettore de Maria Bergler, Ignazio Florio.

Ettore De Maria Bergler,
Autoritratto, *1894 c.*

classe media, monumento laico in contrapposizione alle cattedrali Normanne e alle chiese barocche. Quelle svettavano contro il cielo quasi a volersi idealmente congiungere con la divinità, il Teatro Massimo si ancora saldamente alla terra, occupa lo spazio con la sua circolarità, ritrova nell'antichità classica la parabola di un uomo dominatore degli eventi, artefice del proprio destino.

Neoclassicismo e modernismo costituiscono i due volti della classe borghese formatasi durante il regno borbonico. Una classe giovane che cercava attraverso il passato di nobilitare le proprie origini ma con l'altro occhio guardava al futuro.

Nel 1900 si inaugura il Grand'Hotel Villa Igea. Il progetto è di Ernesto Basile, gli arredi di Ducrot, le decorazioni interne di Ettore De Maria Bergler. L'apertura di Villa Igea costituisce un vero e proprio avvenimento: sono presenti giornalisti ed ospiti provenienti da mezzo mondo. É la testimonianza della fama dei Florio e della fitta trama di relazioni che legava la famiglia palermitana ai più importanti ambienti europei. Viene lodata l'architettura dell'edificio, la decorazione interna, la distribuzione degli spazi. E ben presto l'albergo palermitano divenne di moda al punto che gli artisti che vi avevano lavorato dal Basile al De Maria finirono col legare buona parte della loro notorietà a Villa Igea.

Oscar Wilde aveva lungamente soggiornato a Palermo all'epoca dell'elaborazione degli affreschi. Non aveva ricevuto un'accoglienza calorosa dalla buona società cittadina: troppo recente ancora il ricordo della condanna per omosessualità. La sua permanenza non era tuttavia passata sotto silenzio, una cosa era la condanna morale nei confronti dell'uomo, un'altra il riconoscimento delle sue doti artistiche.

"Com'è bello guardare la luna! Sembra una piccola moneta. Si direbbe un piccolissimo fiore d'argento. É fredda ed è casta la luna..." così recitava Salomé.

Oscar Wilde è il risvolto letterario, acme e dissoluzione dell'estetica del bello. Tanto inquietanti e ambigue sono le immagini femminili di Beardsley, tanto serene, soffuse di classica bellezza, quasi dee pagane, appaiono quelle di Villa Igea.

É il trionfo dell'ideologia del bello, dell'ottimismo di una società consapevole di vivere una stagione felice. La borghesia moderna, spregiudicata, fautrice della rivoluzione industriale e del nuovo razionalismo fa dell'arte uno strumento del suo trionfo.

Il lussuoso albergo palermitano status simbol della giovane borghesia imprenditoriale accoglie tra i mobili di Ducrot e le architetture di Basile personaggi illustri giunti da mezza Europa, unico sopravvissuto ad un'epoca la cui grandezza è forse pari solo al suo declino.

''Variazione perpetua''

di Ubaldo Mirabelli

''Uomini pieni di intraprendenza pratica si incontravano con uomini pieni di intraprendenza spirituale'' scriveva Musil definendo il rapporto arte-committenza sul finire dello scorso secolo. L'industriale Solvay finanziò in Belgio Horta e Gaudì trovò concretissimo appoggio a Barcellona nei mezzi di Güell. Ettore De Maria Bergler, che nella maturità avrà l'amicizia e la solidarietà dei Whitaker e dei Florio, a 27 anni, compiuto un biennio di studio con Francesco Lojacono, trovò nel Barone Riso un valido sostegno, atto a consentirgli di recarsi a Napoli e a Firenze tra il 1877 e il 1880 e, ancora, di potere viaggiare sino al 1885. La presenza del Lojacono e i modi di una pittura, dove il dato sensibile si blocca e si individua nella struttura stessa della rappresentazione, individuano nel De Maria la fondamentale esperienza di un empirismo fenomenico che dallo Scinà al filosofo Guastella caratterizza e impronta a Palermo la cultura siciliana del XIX secolo, renitente se non proprio ostile al Romanticismo come in passato era rimasta — con l'eccezione altissima e significante di Antonello — indifferente alla misura rinascimentale.

A Napoli accanto a Filippo Palizzi, De Maria verificò la ''visione naturale'' che coglie le cose in flagranza di esperienza viva. Più sottile e insistente l'influenza di Edoardo Dalbono, d'una pittura cioé fluida e pullulante di cromie accese, di cristallini scintillii. Meno evidente l'apporto di Domenico Morelli, da cui il pittore più giovane apprese le sottili sfumature impiegate non per imprimere forza e mistero, ma trapassanti in eleganze morbide onde restituire fascino e bellezza anche alle occasioni più umili e dimesse. Maturò negli anni di viaggio del De Maria l'esperienza fiorentina dei Macchiaioli, vale a dire la conferma di una pittura intesa a fornire attraverso il colore una nuova qualificazione del plasticismo chiaroscurale e dell'impostazione spaziale prospettica.

È del 1878 un dipinto di piccolo formato significativamente intitolato ''Studio fiorentino'': una tavoletta impostata come una veduta rapportando la visione lontanante ad un effetto contemporaneo di punto di vista lievemente rialzato. I piani si dispongono in relazione alle stesure spesse dei colori: i bianchi delle figure, il verde del fogliame, i gialli-marrone dei tronchi. È questo un fare macchiaiolo che s'inserisce con la successione e il sovrapporsi di chiari e di scuri in uno schema spaziale risalente al

Palizzi. Dunque, una traduzione "meridionale" di modi pittorici tecnicamente a macchia. Ne nasce un "dejuner sur l'herbe" con le figure disposte obliquamente, ad accentuare l'effetto di profondità, appoggiandosi la visione alla roccia marrone in primo piano a destra quasi una quinta, tipica delle immagini boschereccie proprie della pittura tardosecentesca.

Vi si correla un'altra tavoletta "Finestre al sole" dello stesso periodo e pressocché delle stesse dimensioni ma di formato verticale; una finestra, modanata in alto, di un vecchio caseggiato in un vicolo di Palermo con vasi sul davanzale e un tronco esile di vite che obliquamente la attraversa con rade foglioline. In basso — e come veduta dall'alto — una porta con un graticcio. Il punto di vista ravvicinato coglie lo scuro delle ombre staccandole sul bianco-grigio della facciata. È una visione rapida, tagliata dai margini del quadro, con l'evidenza di una istantanea fotografica. I piani sono resi dal rapporto a macchia degli scuri e dei chiari. La macchia però è intrisa di luce; il colore anche se incupito va acquisendo proprie e particolari luminosità. De Maria ha assimilato la lezione napoletana trapassando dalla forma-colore al colore-luce. La luminosità infatti si incorpora al colore; non si sovrappone come un velo per accendere il tono, bensì vi si fonde per cogliere lo splendore delle cose: il ruvido dell'intonaco grezzo, la profondità rilucente dell'ombra negli scuri della porta in basso e della finestra in alto, il dato della sensazione prevalendo sull'impostazione precostituita dello spazio e del volume.

È del 1878 un piccolo capolavoro, un ritratto dello scultore Carnielo. Poche macchie di colore individuano un volto di uomo arguto e pensoso insieme. La forma scomposta si ricostituisce con vivezze e immediatezze nuove. Qui la macchia c'è: non in funzione di chiaroscuro cromatico bensì di immediata resa del vero, filtrata da un sentimento capace di cogliere la vibrazione minima e fermarla per custodirla nel ricordo; lo scorrere inesorabile e dimentico del tempo cangiandosi in durata.

La pittura del De Maria pone a fondamento la sensazione ma il vero è assunto per la bellezza segreta che vi traluce, il dato di natura, vivo e fresco, individuandosi, al di là della polarizzazione bello-brutto, nella fascinosità della forma organicamente strutturata. Il pittore ha lasciato una serie di tavolette; appunti immediati, finalizzati a fermare visioni e toni, quasi istantanee vissute nel sentimento acceso alla malia del vero, sia esso volto umano ovvero pianta o roccia o albero. Ne esamineremo una, di datazione incertissima, ma che appare significante per intendere una pittura caratterizzata da una variazione perpetua, come in musica suol definirsi il procedere continuamente mutevole in un emergere sempre nuovo di movimenti melodici e cangianti risoluzioni armoniche.

"Febbraio in Sicilia" è un piccolo olio su tela che nel formato contratto (21,5x31,5 cm.) racchiude un mondo di sensazioni e di suggestioni, labilissime eppure vive e vere per lirica intensità di espressione. Un antecedente è "L'albero fiorito" di Filippo Palizzi (già in collezione Casciano) vivissimo di bianche corolle. In Palizzi l'albero è colto da lontano e lontano da noi cerca la sua espressione. In De Maria il punto di

Studio fiorentino, *1878*.

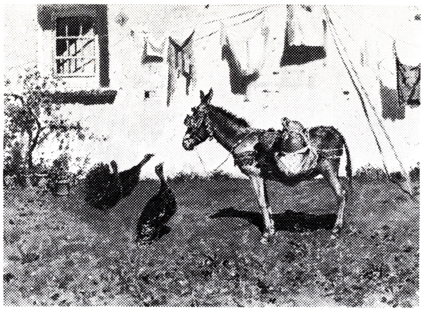
Ritratto dello scultore Carnielo.
1878.

Febbraio in Sicilia, *1905 c.*

vista ravvicinato taglia i tronchi e i rami piumati di tre mandorli in fiore sullo sfondo azzurro-cobalto della marina. Alberi emergenti e dispiegati ad occupare tutta la superficie del dipinto, terra e mare: natura naturata come naturans; forma come fluire di linee, oscurità che anelano chiarità ultime in un abbagliare di luci intrise nel colore, appena modellato, da velature sottili e tocchi impalpabili. Il vero è qui la vita della pianta. L'Ottocento siciliano non indugia nel bozzettismo dei quartieri cittadini — lo farà, ed in forma alta, con Catti — ma vive le sensazioni nei campi, sulle rive assolute delle marine, nel sole abbacinante che appare vetrificare piante, rocce, caseggiati. Il dipinto varia — nel senso musicale anzidetto — collocandosi in un orizzonte diverso dal realismo nella direzione della Art Nouveau. La pittura qui imprime alla natura, attraverso una musicalità assunta dal dato sensibile, la forza segreta del simbolo fusa con la bellezza che non è proporzionalità ma tensione e ritmo. Un maestro dell'Art Nouveau Gallè aveva scritto sulla porta del suo laboratorio: "Le nostre radici sono là nelle profondità dei boschi, sulle rive dei corsi d'acqua, fra il muschio". Non si guarda più agli stili ma alla natura, alle piante, ai fiori, a germogli e boccioli, simbolo della vita e del suo turgore, promessa di rigenerazione e di fecondità ritornante. Vita e, insieme, crescita. Le linee si incurvano e in De Maria in particolare si flettono in dolcezze appena avvertibili, a riportare nell'esistere umano l'albero della vita, il centro focale del Paradiso Terrestre perduto per sempre. Non possiamo datare il piccolo dipinto del De Maria ma certamente è legittimo porlo accanto alla litografia a colori dello Jahn stampata a Vienna ed intitolata "Primavera". Nel pittore siciliano tutto è però diverso: l'albero fiorisce sui rami contorti nella luce dell'aria e del mare; la bellezza nasce dal quotidiano, lo possiede nel rinnovarsi delle linfe rifluenti nei tronchi aridi e contorti. Sul finire del secolo, nel 1897, Segantini dipingerà "L'albero della vita" dove il tronco appare connaturarsi alla madre, l'albero alla femminilità. Nel dipinto del De Maria il simbolo è una cosa stessa con la natura per l'immedesimazione tra reale e simbolo che individua nel pittore e negli esiti a venire Art Nouveau una radice profonda e non un evento episodico o esteriormente assunto per suggestione altrui.

Con un anticipo di dieci-quindici anni rispetto ai manifesti di Mucha e alla decorazione di Villa Igea la pittura di De Maria muove verso il floreale dell'Art Nouveau con un'incidenza ancora più significativa se rapportata a quella presa del reale e del vero che ne costituisce, insieme, il punto di partenza e il raggiungimento ultimo. Del 1884 è l'ampia tela della "Spiaggia di Valdesi in Sicilia", di formato e taglio orizzontali (104x206 cm). Ne emerge una visione sconfinata e desolata pur nell'accensione di una luce abbacinante che annulla, riducendole, le ombre dei pescatori dispersi sulla sabbia. Radi sterpi chiazzano la spiaggia assolata nel fluttuare di nubi vaganti sulla lama azzurra del mare toccato di bianche vele. L'orizzonte s'incurva in relazione ad una messa a fuoco che appare cogliere la solitaria emergenza dal basso, combinandosi con un punto di vista dall'alto che rimpicciolisce le figure dei pescatori sover-

Agavi, *1880 c.*



Asino e tacchini al sole, *1888*.

chiati dal cielo immenso e senza limiti. "Quali curve e quali arabeschi romperanno la superficie?" si chiedeva Seurat che in quegli stessi anni (1884-1886) incurvava la terra de "la grande Jatte". Christopher Dresser contemporaneamente precisava che "le curve saranno tanto più belle quanto più saranno complesse" respingendo l'arco monocentrico e preferendo la curva ovoidale, appunto, perché variata su tre centri diversi. L'inarcarsi sfuggente e indefinito della spiaggia di Valdesi distacca De Maria dell'orizzontalità piana e definita sia del realismo napoletano che del Lojacono e lo pone tra gli antecedenti dell'Art Nouveau, di cui Seurat e Dresser sono gli anticipatori. Al Lojacono però riportano la fermissima presa del reale, il dato della sensazione nella resa degli sterpi, della sabbia, della rete a sacco sulla spalla del pescatore.

"Asino e tacchini al sole" è un'impegnativa tela del 1888, vivissima nella limpidezza dei toni: un colore velato, fluido, iridescente assunto dal Dalbono. Il dipinto ripropone, fondendola alla penetrante analisi della realtà meditata e contemplata, l'esperienza macchiaiola. La macchia scura dell'asino sul muro bianco, calcinato, toccato appena con pennellate di colore, i tacchini neri con le gorgiere rosse, il terreno non reso analiticamente ma sentito a mezzo di toni cupi su chiaro e viceversa si correlano all'annullamento delle ombre con un effetto di compenetrazione tra figure e sfondo, tra animali e vuoto, che è altra cosa dal plasticismo chiaroscurale, anticipando, pur nell'insistito realismo del dato sensibile, le suggestioni delle pitture giapponesi proprie del tempo. Scriverà, nove anni dopo, Van der Velde su Pan nel 1897 "il massimo di equilibrio o di chiarezza spirituale sarà reso possibile solo dalla scoperta del valore estetico che spetta non solo ai contorni positivi, ma anche a quelli negativi degli oggetti, ed è forse la più preziosa delle nostre scoperte. Voglio dire la percezione che ogni mobile, ogni oggetto, oltre al proprio profilo che si staglia o sulla parete o nell'aria, o insomma in ogni genere di sfondo, delinea anche su questo sfondo un'altra forma uguale e contraria, che si adatta perfettamente alla sua, e questa forma negativa è altrettanto importante che quella dell'oggetto stesso, e rende possibile un giudizio sicuro sulla sua bellezza".

Tra il 1887 e il 1889 matura a Palermo in questa stessa direzione Art Nouveau un'esperienza fondamentale nella pittura del De Maria: gli affreschi della "Sala d'estate" nella Villa Whitaker a Malfitano che trasformano l'ambiente chiaro in una serra. Lo spazio sembra annullarsi nella identità di illusorie trame di ghisa che scandiscono le pareti dove si profilano ritagliandosi nel vuoto arbusti radi e avvampanti infiorescenze di aloe, piante raggiate, foglie laminate di datura. Tralci di edera o in fiore avvolgono le finte strutture metalliche ricurve e rettilinee dell'immaginaria serra dove in trasparenza si delineano sullo sfondo chiarissimo un albero rinsecchito, steli in fiore, verdi cespugli. La vita vegetale riporta in un interno il turgore della crescita rinnovantesi e incessante della natura. Simbolo e realtà si fondono compenetrando organicità e astrazione come si verificherà nei papiers-peints del Teatro Massimo — restituiti da Gianni Pirrone al De Maria per i chiarissimi riferimenti,

appunto, a Villa Whitaker — nonché nella pittura à plat della decorazione di Villa Igea. Il che ci consente di affermare come le "direttive" del Basile per il teatro e per il grande albergo della riviera palermitana non si siano imposte al di fuori al De Maria fecondando e confermando raggiungimenti e significative anticipazioni.

Accanto a Joseph Whitaker, coltissimo committente dell'opera, Ettore De Maria acquisì conoscenza delle Arts and Crafts riportando nel gusto delle forme distese e senza profondità visione e rappresentazione, fondendo struttura e decorazione come appare nella resa delle strutture metalliche che ritorneranno nei dipinti murali della Rotonda di Mezzogiorno del Teatro Massimo dove fanali-candelabri di ghisa in basso e gli esili pilastrini, in alto nella cupola, identificano materia e segno pittorico. Anche a Villa Igea ritroveremo la vegetazione folta e variata di Villa Whitaker, quest'ultima in comunione con il giardino paesistico inglese. Anzitutto per l'inserimento di "bellezze spontanee" (aloe, datura) richiesto sul finire del XVIII secolo dal Pope, ed ancora per l'introduzione di essenze esotiche che il Repton, subito dopo, adottò nelle sistemazioni a giardino per imprimere alla coltivata e completamente ordinata struttura arborea e pratica del Le Notre la molteplicità e la complessa vitalità del cosmo. È del 1883, un po' prima degli affreschi della "Sala d'estate", la pubblicazione di "The English Flower Garden" nella quale William Robinson riportava nel giardino la varietà di colori e il gusto della fioritura che screzia sobriamente l'affresco di Villa Whitaker e si distenderà, ricchissima e opulenta, pur nella stesura piatta — tipicamente Art Nouveau — nel giardino dipinto di Villa Igea. Lojacono, però, restò nell'orizzonte del De Maria pur nella variazione perpetua della sua pittura. Anche nella "serra" della Villa a Malfitano il dato reale delle infiorescenze, la corposa resa del fogliame riportano alla flagranza della sensazione autenticamente vissuta come dato ineliminabile della visione e ritornante, insistente certezza.

Al 1888 — mentre il pittore è impegnato nell'affresco — risale un olio, intitolato "Francofonte". Una scalinata con gradini di pietra vi si delinea adducendo ad un caseggiato dove una finestra si arricchisce di volute e di urne barocche. Il colore, di un ocra variato da chiare luminosità ovvero incupito, blocca la pietra antica e corrosa, il calcare che si spappola al sole. Il celeste del cielo e il verde azzurro dei vetri della finestra variano il giallo vecchio della pietra porosa. Gli scuri delle ombre si fondono con i toni marroni. La luce è qui in funzione del colore, lo penetra e lo varia — color-luce, dunque, inteso a cogliere e far durare la sensazione, individuata e bloccata, quasi l'occhio assumesse la violenza di un obiettivo fotografico.

La pittura del De Maria varia — lo ripetiamo — ritrovandosi anche nel dato documentario del ritratto, un genere, questo, che l'artista attivò con industre ed interessata operosità in innumerevoli prove — pare, duecento quadri — non tutti di livello alto dove, però, svettano tra il 1885 e il 1893 raggiungimenti significativi.

Il pastello fu congeniale al De Maria che lo adoperò per applicare i

Francofonte, *1888*.

Ritratto della piccola
Giovanna Florio, *1902.*

granuli di colore sulla tela stendendo poi le velature con un fine e sottile pennello asciutto. Nascono così immagini di immediata, toccante espressività, documenti di intima, domestica affettuosità: "Ritratto del padre" (1885) e "Ritratto della madre" (1886).

Ancora con il gessetto, che meglio del pastello si presta per stendere sul fondo della carta il colore nelle più sfumate e impalpabili cromie, il pittore nel 1889 tracciò due ritratti: "Contadina di Sicilia", una testa di donna con fazzoletto rosso, e "All'Acqua", una contadinella che reca esitante una brocca sul capo. Opere di impianto plastico fermissimo, sottomesso al delicato accordo dei colori, ad un pacato ma squisito cromatismo.

È del 1888 un olio di grande e imponente formato (252x113 cm.): "Norina e Delia Whitaker", oleografico, seppur accattivante, ritratto. Un recupero di modi europei della metà del secolo, proprio dei pittori austriaci Biedermeier, dei ritratti di Amerling o di Waldmüller (ed è un'altra variazione nella pittura del De Maria). Il pennello indugia su stoffa, rose, bambole e poltrone che fanno da contorno alle due bambine.

Non apparirà quindi strano il ritorno nel 1893, dopo i gessetti su carta di pochi anni prima, al pastello su tela della testa femminile oggi a Villa Igea, evanescente nel bianco azzurrato e grigio azzurro delle raffinate ed insistite sfumature, lievissime nell'incarnato, nei petali delle gialle, pallide rose. Poco dopo, sempre con la stessa tecnica, il De Maria evoca l'immagine della piccola Florio, Giovannuzza, morta nel 1903. Un capolavoro ad opera di impegno per il grande formato verticale (167x93 cm.) che racchiude la bambina resa al vero, compressa come per evitare la fuga dell'immagine ovvero lo svanire del ricordo. Un accordo dolce di bianchi intensi o vaporanti, di piume e di seta dove l'abbagliante candore si intride di luminosità reali e nuove. Ancora, simbolo e sensazione viva, organicità di resa plasticamente sensitiva ed astrazione di sentimenti altri: il ricordo della vita nella lontananza infinita del distacco della morte.

Tra il 1890 e il 1891 due sviluppi imprevisti nel modulare senza sosta di una pittura sempre variata. Anzitutto, un riemergere di settecentesche suggestioni in un acquerello, uno studio per un affresco raffigurante "Amore e Psiche". Un tratto di cielo azzurro tra nuvole rosate e amorini svolazzanti, appena toccati, fa da sfondo alle due figure librate in volo. Il drappo rosso che si apre al vento e cinge Psiche ignuda si fonde con il fluttuare delle nubi nell'abbraccio di Amore. Un ritorno ai modi lievi del Settecento sentito con le tonalità intense del D'Anna. Le velature che stemperano e rischiarano i colori sino alla trasparenza della luce ritrovano una eleganza pittorica che nella aerea levità della forma rinviene come una segreta felicità. Non apparirà contrastare con le chiarità dell'acquerello, bensì variarne i modi e le forme, l'olio del 1891 "Cavalli alla foce del fiume Oreto". L'orizzonte amplissimo desolato d'acqua e di fanghiglia, il cielo d'un celeste effuso e indefinito, offuscato dalla vermiglia luce aurorale, si rapporta alla visione accostata dei due cavalli — uno scuro l'altro grigio — che si delineano sul cielo annuvolato. La macchia

Amore e Psiche, *1890.*

— effetto di scuro, i cavalli, sulla chiarità del cielo — si risolve in equilibrio compositivo nel formato orizzontale del dipinto. Ne emerge dalla presa del reale, un effetto come di immota impotenza, un'eleganza di segno e di colore che è propria del tradurre la macchia in velature di colore acquisendo luminosità agli scuri e azzurrando di tenui evanescenze le acque fangose, la dimessa e terrestre, umile realtà dell'episodico bagno di cavalli e della pulizia dei carri da trasporto.

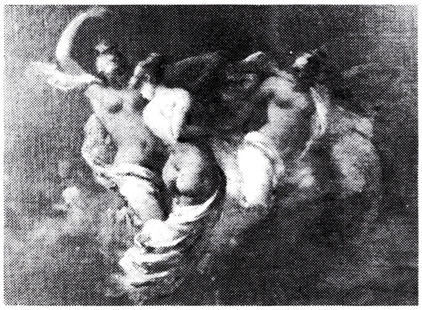
Dal 1893 al 1897 De Maria è impegnato nella decorazione del Teatro Massimo dove egli reca l'esperienza di Villa Whitaker in puntuale rispondenza al gusto ed agli intenti di Ernesto Basile subentrato dopo la morte del padre Giovan Battista Filippo nella progettazione esecutiva e nella direzione dei lavori per il compimento dell'imponente edificio monumentale.

Il rapporto Basile-De Maria è al Teatro Massimo — e ancora lo sarà a Villa Igea — congeniale confluenza di interessi, di scelte e di orientamenti espressivi. L'architetto fornisce precise indicazioni al Padovani che con il Cortegiani e l'Enea fu impegnato accanto al De Maria nella decorazione del teatro. Allo stato delle ricerche non c'è traccia di prescrizioni al De Maria il cui rapporto, ripetiamo, è più diretto, meno mediato soprattutto più personale perché in connessione con gli svolgimenti formali che da "Spiaggia di Valdesi", attraverso l'esperienza di "Amore e Psiche", sono emersi, appunto, nella ricordata "Sala d'Estate" e dal rapporto con la cultura inglese attraverso i Whitaker. Le compiute ed innovatrici ricerche di Gianni Pirrone hanno impostato in forma nuova i problemi linguistici e strutturali del Teatro Massimo quale monumento espressivo di un particolare momento storico e culturale. Il Teatro Massimo si pone a settentrione della città quale "polo laico" di una espressione urbana nuova, lungo l'asse tardo-rinascimentale della Via Maqueda differenziandosi e contrapponendosi alla Palermo dei Normanni e del Barocco. Nella scelta del luogo ove costruire un grande teatro giocarono fattori diversi. In primo luogo, la volontà di proiettare la città stessa oltre la linea dei bastioni cinquecenteschi, abbattendola. La prima indicazione risale all'illuminismo del Viceré Caracciolo. Nel 1865, un anno dopo la pubblicazione del bando di concorso per "Un nuovo teatro a Palermo", G.B.F. Basile intervenendo sulla scelta del "terreno del Teatro Massimo di Palermo" indicava in alternativa all'area del Convento delle Stimmate presso la Porta Maqueda la zona viciniora all'allora Fondo Carella, tra l'attuale Via Roma, Via E. Amari e il mare. In ambedue le ubicazioni il nuovo "polo" si poneva oltre la barriera dei baluardi, secondava lo sviluppo della città che dallo stradone del Regalmici (l'odierna Via R. Settimo) si proiettava verso nord lungo l'odierno asse di Via della Libertà, cioé, "sul limite dell'antica e l'inizio della nuova città". Chiara scelta confermata dalla deliberazione Comunale del 2 dicembre 1874 con l'indicazione del Convento delle Stimmate, da dove cioé erano partite le fucilate contro le colonne governative guidate dal Sindaco di Rudinì e dal Prefetto Torelli durante i torbidi rivoluzionari del settembre 1866. Abbattendo chiese e conventi, in particolare la Chiesa di S. Giuliano con la

raffinata pianta elittica disegnata da Paolo Amato, il "nuovo teatro" si sarebbe delineato con la mole superba delle sue strutture accanto e oltre la Cattedrale normanna e le fastose chiese barocche, ponendosi quale simbolo di rinnovamento, rivelatore di nuovi valori civili e culturali, attraverso l'arte come dichiarato nell'epigrafe che corre lungo il pronao al di sopra delle colonne. Nello spirito dell'intuizione del padre, G.B.F. Basile, il figlio Ernesto completò l'opera — iniziata nel 1875 e ultimata dopo diverse interruzioni nel 1897 — disponendo il complesso programma decorativo dell'interno dal 1893 al 1897. Gianni Pirrone ha individuato, attraverso una penetrante lettura, nel Teatro Massimo l'espressione di una "pitagorica e platonica geometria sacra, esoterica e profondamente legata con la cosmologia, con l'astronomia, con la musica" diversificantesi rispetto alla euclidea geometria profana e modulata, secondo numeri perfetti (6 e 10) ovvero sacri (7 e 27, quest'ultimo il lamda di Platone) nel combinarsi secondo segmenti aurei attorno ad un quadrato centrale (colonna del vestibolo e colonna del sovrastante salone del palco reale) di un ottagramma tangente ad un altro ottogramma "costruibile sul centro della sala". Rivelandosi poi nei due quadrangoli dell'ottagono di base il disporsi delle rispettive diagonali secondo la direzione assiale del Cassaro e della Via Maqueda (la croce che insiste sui Quattro Canti), il teatro si pone quale "altro" centro cittadino "in cui fluiscono, si dipartono, rifluiscono particolari cammini dell'uomo verso l'arte e nell'arte". Il simbolismo pitagorico contesto di significazioni esoteriche è diffuso sul finire del XVIII secolo a Palermo. Basterà ricordare Villa Pignatelli presso il Castello della Zisa con la piramide e l'ottagono del belvedere-osservatorio. A Villa Castelnuovo, ai Colli, l' "Armonia" del Marabitti disposta al centro dei filari di cipressi del Teatro di Verdura con l'incudine e i martelli di pitagorica memoria propone alla vita e alla società l'ordinata ricomposizione dell'unità organicamente intesa e rifluente dal cielo stellato, ai campi coltivati, ai "teatri" del mondo: auspicio e certezza di unità profonda del divino e dell'umano, dell'arte e degli ornamenti civili. Ernesto Basile, compiendo l'opera del padre e definendo tutto il programma decorativo del Teatro Massimo, ne reinterpreta esiti e suggestioni intese a porre l'arte quale fondamento della società civile, rinnovamento e rivelazione insieme. Nel fervore della vita che si rinnova con la fioritura a primavera e con il succedersi delle generazioni attraverso l'innocenza gioiosa del mondo bambino l'arte infonde la bellezza, sublimando il brulichio e il turgore dell'impulso e trasferendolo in forma compiuta. Il valore della forma pura, che si avviva al ritornante fremito del desiderio, si pone così a fondamento di una società, custode del passato e proiettata verso l'avvenire. La musica ne costituisce, quale armonia viva, espressione ultima e suprema.

L'ornamento, la decorazione nel progetto di G.B.F. Basile e nell'opera del figlio Ernesto si compenetrano alla struttura e ne fenomenizzano significati e valori. Il simbolo in particolare si connette alla forma e, inverandola, la sublima. "In verità — scriveva Ernesto Basile nel 1882 — non si può immaginare un effetto architettonico dovuto alla costruzione

Bozzetto decorativo
Teatro Massimo, *1893 c.*



senza che l'ornamento non si preveda di già o non appaia; né si può concepire un effetto tutto ornamentale, senza che abbia il suo fondamento nella struttura; (...) Ma la struttura, pur essendo informata al bisogno, deve contenere tanto che possa servire e sviluppare con effetto il simbolico; e siccome ai bisogni si può soddisfare ingegnosamente in modi svariati, così si ha sempre possibilità di svolgere un partito decorativo. E qui sta l'arte".

Lo sviluppo del simbolico con gli effetti che ne conseguono si svolge al Teatro Massimo in tre zone: salone e loggia del palco reale, sala degli spettacoli, rotonda di mezzogiorno. Il De Maria vi interviene con gli altri collaboratori — Padovani, Cortegiani, Enea e lo scultore Valenti — da protagonista elaborando i significati riposti e alla luce delle proprie e precedenti esperienze esprimendoli in forme e colori. C'è in tutta la decorazione del Teatro Massimo un senso palese di vitalità germinale, pullulante soprattutto nella sala degli spettacoli che Ernesto Basile volle ornata "con festoni di frutta e fiori, fogliami, fettucce, medaglie, con busti, modenature architettoniche, con decorazione o senza, pottini, ceste con frutta e fiori, volatili, mensole ed altro simile eseguita con tutta la perfezione ed esattezza che l'arte suggerisce, e secondo le norme che darà il direttore dei lavori".

È già un gusto Art Nouveau cui la tensione simbolica imprime un significato di vitalità gioiosa e incontenibile, incessantemente rinnovantesi. "Tutto ciò che è pesante — scriveva in quel tempo Nietzsche — diventerà leggero, tutto ciò che è corpo diventa danzante e tutto ciò che è spirito diventa uccello".

Ettore De Maria nei papiers-peints occhieggianti dai nove lacunari del Salone del palco reale — dove le quattro colonne occupano i vertici del quadrato generatore di proporzionalità modulare — riporta la fioritura primaverile disponendo alternativamente mandorli e rose centifolie. Vividi, realistici tocchi di colore evidenziano la sostanza dei petali ma disponendosi sullo sfondo bianco ed immoto traducono — come nella Villa Whitaker — l'identità figura-spazio, astraendo dalla naturalistica resa organica la purezza assoluta del simbolo. Il mandorlo è il primo albero a fiorire in primavera ed il frutto, che nel Medioevo avvolgeva le immagini della Vergine e del Cristo, racchiude tutto il mistero della luce. La rosa, d'altra parte, è il fiore di compimento della primavera. In Apuleio l'uomo riscatta la bestialità nutrendosi di rose, così riconquistando la pienezza umana della spiritualità. Rosa è in relazione con "ros", la rugiada, l'elemento vivificante. La centifolia dipinta dal De Maria è la rosa provenzale che Shakespeare ricorda nell'Amleto.

La fioritura si prolunga nella loggia reale contigua al salone dove in due nicchie, ricavate nelle pareti laterali, svolazzano dieci putti con simboli di gloria (corone) e di potere (fasci ed elmi), questi ultimi opera del Padovani. La vita germina con i fiori e si avvicenda, rinnovandosi, con il mondo bambino nella gioia della vitalità innocente e ritornante. In alto, nella loggia un decimo riquadro con un papier-peint riproducente le foglie lunghe e lanceolate della datura. Che i papiers siano 10 è in

Villa Igea, Sala Liberty, *1900.*

rapporto alla sacralità del numero risultante dalla somma dei primi quattro numeri ma che nel palco reale risulta dalla somma di nove più uno. Ancora più significativo il simbolo occultato nella figurazione della pianta — la datura, appunto — che è tipicamente mediterranea e unisce alla fragilità dell'arbusto, l'incontenibile vigoria della sua vitalità erompente anche nella più desolata aridità.

Il passaggio dalla decorazione pittorica di tutto il palco reale, con i fiori ed i putti svolazzanti e la pianta verde, al pullulare vitalissimo e gioioso della decorazione della sala degli spettacoli si conclude con la visione raggiata delle pitture su tela disposte su undici elementi trapezoidali, a ruota intorno a un tondo centrale. Negli undici trapezi telati e disposti a raggiera si celebra un mistero: la rottura dell'armonia, quasi un penetrare della dissonanza e della ribellione nell'armonia cosmica: il "10" con l'aggiunta dell' "1" determinando l'infrangersi e lo spezzarsi, talché Agostino identificava l'11 con il peccato. Ed è nelle undici tele orlate di curvilinei contorni di giallo-oro tutta una chiarità di cieli azzurri e nuvole, un palpitare di carni femminili, un fremere di nudità. Così nelle tele del De Maria; quattro, dai colori più densi e più cupe cromie, risultando opera del Cortegiani. Il fremere vitale delle carni e le evanescenze dei cieli si ricompongono al centro della dodicesima tela con il "Trionfo della musica". Dodici è il numero della pienezza e del compimento, risultando immagine, conclusa e raggiunta, del cielo spaziotemporale: dodici i mesi e dodici i segni dello zodiaco. La musica si pone come armonia, attraverso l'arte, della vita e del mondo. Dalla germinazione, alla fioritura, alla generazione, al pullulare e al raggiare del desiderio è tutto un anelare alla bellezza che è nella musica e per la musica armonia: un'idea, un valore che nella zona alta della sala degli spettacoli vengono riproposti all'uomo e alla società civile.

Il De Maria negli spicchi trapezoidali e raggiati e nella tela circolare al centro, in particolare, varia il suo pittorico fantasticare alle trasparenti chiarità del ricordato bozzetto del 1980 "Amore e Psiche", riportando nel "Trionfo della Musica" le azzurre evanescenze delle lontananze celesti e il rosso avvampare del terreno manto svolazzante, mentre la lira appare evocare il raggiungimento della spiritualità pura attraverso la fisicità stessa del suono.

Il terzo campo decorativo è nella rotonda di mezzogiorno, denominata progettualmente "Salone dei pubblici ridotti" ed oggi identificata per lontanissimi riferimenti al terzo stile della pittura romana anche con il termine di "Pompeiana".

I riferimenti alla circolarità del Tempio di Vesta a Tivoli e all'Ara Pacis augustea nella decorazione in stucco opera del Valenti e che corre al di sopra della fascia inferiore ornamentale, alternando festoni a bucrani, individuano una simbologia complessa, sacrale e memoriale insieme. Il De Maria interviene, come dicemmo, nella fascia inferiore dipingendo quattordici fanali-candelieri riproducenti gli analoghi arredi disposti all'esterno intorno al monumento ed intrecciandovi filari esili di viticci che rinviano ai tralci intorno alle strutture di ghisa della "Sala d'Estate" di

Villa Igea, particolare, *1900.*

Villa Igea, particolare, *1900.*

Villa Whitaker. Lo stesso motivo si ripresenta nei quattordici settori della cupola con gli ottagoni inquadrati, come un'aerea trama, da analoghi pilastri di ghisa parimenti dipinti e variatissimi di espanse convessità. Qui la fantasia si effonde in uccelli immaginari in putti e amorini desinenti in forme fitomorfiche nel disporsi di fantasiose volute e nello incurvarsi di festoni sospesi.

Più in basso, una fascia di aurei putti con strumenti musicali su fondo blu intenso, al di sopra della fascia con i bucrani in stucco e, al di là di questa, ventotto medaglioni di incertissimo significato con quattordici teste femminili e quattordici maschili.

Il "14" con il "28" si rapporta al "7", la cifra simbolica della pleuritudine dei tempi, il "28" risultando pari alla somma appunto dei primi sette numeri. Vorrei azzardare un riferimento lunare: il periodo lunare durando sette giorni che, ripetendosi, 4 volte, individua, appunto, il numero "28". Ed un riferimento astrale è probabilmente nella volta se nei quattordici ottagoni sono da identificarsi i sette pianeti (ovvero le sette sfere) e le sette arti, del trivio e del quadrivio. Figure, tutte, racchiuse ciascuna entro un ottagono: il poligono delle fonti battesimali e dei battisteri, simbolo chiarissimo di una vita rinnovata. Tra le strutture metalliche della fascia inferiore e superiore la vita ritornante con l'infanzia innocente e avvalorata dalla umanità (le teste femminili e maschili) sublima attraverso l'arte il tempo. Alla base del tamburo scorre infatti una danza frenetica di ebbre Menadi ignude e seminude in numero di 48, dipinte su tela. Opera quest'ultima sicuramente del De Maria come attesta il bozzetto. Il ritmo frenetico, la tensione e la impulsività delle Baccanti ebbre annulla volume e spazio nello scorrere e nel raccogliersi, come una forzata contrazione, della linearità scattante. È un ritrovare, così appare, nel mistero dell'arte come una tensione segreta e folle (la "mania" platonica), un delirio ultimo e irrefrenabile al di là del quale non c'è che l'annientamento o il riscatto: la pacificazione estrema che si accompagna all'arte e al mito delle origini dionisiache e orfiche d'ogni tragedia e di ogni poesia.

Conclude la rotonda, al colmo, un eptagramma: da ciascuno dei sette punti della circonferenza terminale si prolungano due linee verso i punti maggiormente distanti, infittendo la più usuale struttura del pentagramma pitagorico e, infine, massonico. Il senso esoterico della decorazione per i significati intrinseci al numero "7" si amplia così verso una simbologia con valenze cosmologiche ed etiche. Il "7" infatti riporta ai sette pianeti e ai sette giorni del periodo lunare nonché ai sette peccati e alle sette virtù ma è anche in relazione alle sette note ed alle sette corde della lira. In tal senso alla lira al colmo della sala degli spettacoli corrisponderebbe nella cupola della rotonda di mezzogiorno l'astrazione pura del numero con la molteplicità dei significati racchiusi. La linearità intensa e, poi, bloccata e, ancora, freneticamente vitale del De Maria nella rotonda trapasserebbe così dalla figurazione realistica e sensitiva alla geometrica astrazione.

La "geometria sacra ed esoterica" dei Basile sostanzia tutto il piano

Villa Igea, particolare, *1900.*

decorativo di Ernesto che trova in Ettore De Maria Bergler la congeniale espressione pittorica per direzione di gusto intesa a tradurre in ampie composizioni figurative attraverso linearità fluenti e vitalissime ed equivalenza di figure e spazio, con effetto di annullamento della profondità, tutta la propria esperienza e le suggestioni culturali attinte tramite Joseph Whitaker ai percorrimenti Art Nouveau. Non appaiono, infatti, casuali le connessioni simboliche rilevabili nel Teatro Massimo e tutte riconducibili ad Ernesto Basile.

Delle dodici pitture del Salone reale e della contigua loggia dieci appartengono ai papiers-peints del De Maria e due — i putti svolazzanti nelle nicchie curvilinee — al Padovani. Undici più l'oculo centrale — cioé ancora dodici — sono le pitture del Salone degli spettacoli che con le due sovrapposte con i putti del Padovani raggiungono quel numero "14" che scadenza e struttura tutto il complesso programma della rotonda a mezzogiorno dove la fascia oro-blu con i putti reggenti strumenti musicali potrebbe anche venire attribuita al Padovani restando al De Maria tutto il resto e soprattutto le Menadi invasate ed ebbre — attestate dalla sussistenza del bozzetto — nonché fanali e pilastri e le figure degli ottagoni nella volta cupolata. La conclusione dell'eptagramma al colmo della rotonda sud ed in alto costituisce la cifra geometrica che compie l'opera e ne definisce la complessa simbologia riportando, come abbiamo rivelato, all'ufficio della musica nella società civile nella raggiunta e conquistata armonia che ricompone la vita e le sue urgenze nella purezza assoluta della forma.

Come ancora messo in luce da Gianni Pirrone, il programma decorativo di Villa Igea ed in particolare del grande salone rettangolare identifica nel biennio 1899-1900 la rigenerazione della vita e la riconquista della salute attraverso la spiritualità e quale compimento della guarigione fisica. Il salone di Villa Igea di forma rettangolare, per il rapporto dei lati 1: 2, risulta costituito da due quadrati ed in relazione rispetto all'asse mediano — che divide i due quadrati — con la "Statua della Rinascita" di Ettore Ximenes: all'esterno verso il mare e l'oriente. La simbologia si connette alla originaria destinazione a sanatorio di tutto il complesso della villa, trasformata nel corso dei lavori in albergo di lusso.

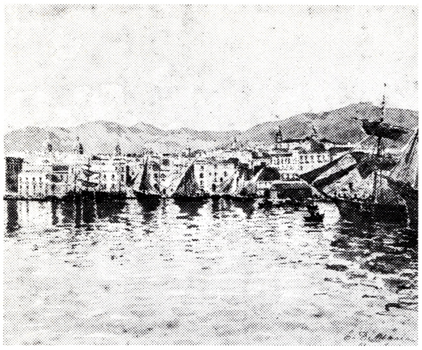
Nel 1908 in occasione della visita a Palermo di Ettore Ferrari, scultore e capo supremo della Massoneria italiana, troviamo riuniti a Villa Igea Ernesto Basile ed un gruppo di architetti ed artisti fra i quali gli scultori Ximenes, Rutelli ed Ugo nonché il pittore Lojacono. Manca (occasionale indisponibilità?) Ettore De Maria Bergler che ancora con il Di Giovanni e l'Enea aveva avuto affidate le pitture murali del Salone.

Simbolismo e mistero imprimono alla cultura figurativa nel declinare del XIX secolo una direzione che muove dal "visibile" del Romanticismo e del post-Romanticismo verso l' "invisibile" dell'arte contemporanea. "Sulla prona terra, troppo è il mistero": è un verso del Pascoli. L'opera ultima e incompiuta di Segantini il "Trittico della natura" è dipinta nel triennio 1896-1899 e scandita nella visione della Vita come essere, della Natura quale divenire e della Morte con il brivido del

Veduta di Palermo da Santa Maria Gesù, *1905*.

ghiacciaio scintillante al sole. A Villa Igea la concezione e la visione si svolgono verso significazioni esoteriche presenti nella Art Nouveau. Per la prima esposizione dedicata nel 1892 all'ordine della Rosacroce, fondato da Sar Peladan, il manifesto fu predisposto da Scharbe con il tema dell'iniziazione: due sottili figure di donne salgono su gradini fioriti verso l'alto del cielo. Adoplphe Mucha fonde richiami all'oriente a simbolismo ed occultismo in connessione con l'inquieta spiritualità di Strindberg. Il bianco, che in sé racchiude l'assenza e insieme la presenza di tutti i colori, è il colore prediletto da tutta l'Art Nouveau sino a Kandinsky per il quale il bianco è "silenzio assoluto", "gioia e gioventù", "un nulla, al di là e prima di ogni nascita e di ogni inizio". Ambivalenza del bianco è il suo porsi come alba mattutina ovvero pallida luce lunare.

Villa Igea con le sue pitture murali si pone alla fine del decennio 1890-1900 in cui Samuel Bing aprì a Parigi il negozio "Art Nouveau" e ben cento riviste d'arte diffondevano conoscenza e immagini della nuova fioritura che investiva le arti decorative: "Jugend", "Ver Sacrum", "Pace", "The Studio", "Emporium" fra queste. Le riviste giungono a Palermo per volontà e interesse di Ernesto Basile con le litografie riprodotte a stampa, queste avvalendosi del mezzo litografico attraverso le foto-incisione. Vengono così diffusi il manifesto per le cartine da sigarette Job di A. Mucha, che è del 1890; la litografia per "Gismonda" con il tipico formato verticale, commissionata nel 1894 da Sarah Bernard e, forse, conosciuta per il medesimo tramite anche il progetto decorativo, ancora di Mucha, "Byzanthine" dove entro ondulanti linearità e corolle di fiori pallidi si dispone un volto femminile di sofisticata, languida bellezza. Nel 1888 a Barcellona era stata proposta una esposizione internazionale e nel 1891 si apriva a Palermo una manifestazione consimile. Ernesto Basile vi ricreò tutto un mondo ispirato alle forme e ai colori dei monumenti di età normanna tra compatte volumetrie e fioriture di rosse cupole rialzate in un recupero della Sicilia pre-rinascimentale e barocca. Nell'architettura di Villa Igea il richiamo è alla Sicilia della presenza catalana e in particolare all'architettura tardo-quattrocentesca di Matteo Carnilivari. L'arco a sesto ribassato di ascendenza ispanica e catalana, frequente nel Carnilivari, è a Villa Igea presente nel portico ad oriente, antistante l'odierno bar con le colonne e i capitelli fitoformi, nonché nel colonnato del Salone ad occidente a fronte delle rocce arancio-azzurro del Monte Pellegrino. Un altro elemento di ascendenza ispanica è dato dalla serie di mattonelle maiolicate e azzurrate sulla facciata orientale dell'albergo che ritornano nel Villino Ida, la casa palermitana del Basile in via Siracusa. Il mondo islamico creò in Spagna le mattonelle smaltate dette "regolas" che a partire dal XVI secolo sostituiscono in terra iberica tappezzerie ed affreschi. Nel XV secolo l'applicazione dello smalto stannifero si arricchisce adottando con il manganese e il verde ramino lo zaffiro azzurro del colore damaschino. Gli "azulejos", cioé le mattonelle maiolicate e con disegni in azzurro su bianco, fanno parte di questa tradizione e li ritroviamo puntualmente a Villa Igea. L'Art Nouveau promuove una serie di revivals: in Scandinavia il Dragon style dove viluppi animaleschi (éntré-



Veduta di Palermo dalla Cala, *1910 c.*

lacs) si fondono con motivi vegetali, ovvero in area franco-britannica il Celtic revival. In Sicilia il revival è catalaneggiante recuperando modi e forme dell'architettura islamica antecedente il Rinascimento. Nella stessa direzione c'è un recupero del mosaico bizantino attraverso mediazioni, anche in questo caso spagnole. La mostra del palermitano Panificio Morello, in Piazza S. Anna al Capo, è un mosaico "trencadis" che ritroviamo nel coevo Palacio de la musica catalana del Domenech (1905-1908), contesto di "tessere" più grandi dell'usuale e irregolarmente tagliate. Quasi un rifarsi, in Sicilia, alla comune memoria catalana nonché al modernismo catalano del Domenech e del Gaudì.

Il Salone da pranzo di Villa Igea — studiato e interpretato dal Pirrone — si dispone su tre zone orizzontalmente distese: gli elementi paesistici in alto con il fluire del nascimento delle capriate, le figure allegoriche e la distesa degli iris in basso. Un'ulteriore suddivisione è fornita all'interno delle tre zone dalle modanature delle porte e delle specchiere dove fluide forme vegetali imprimono al legno organica vitalità, fantasiose cadenze ritmiche.

In alto, nel soffitto, le capriate come immensi tralci s'incurvano in flessuose volute verso i cristalli del lunghissimo lampadario a larghe foglie simmetricamente disposte. Non sarà opportuno richiamare la porta dell'Atelier Elvira a Monaco di August Endell — degli stessi anni di Villa Igea — e i cancelli del più tardo Parco Guell a Barcellona del Gaudì.

Le esoteriche allegorie del De Maria con la collaborazione del Di Giovanni e dell'Enea si dispongono nelle zone centrali in relazione all'orientamento della sala disposta con i lati lunghi da sud a nord.

A settentrione è la notte con i rossi papaveri: il sonno e l'oblio che precedono la morte e la rinascita. Il senso segreto della nigredo-rubedo è nell'incupirsi notturno e nel velo rosso della figura femminile in piedi e col braccio levato. Nel bozzetto del De Maria indica il "Profumo della sera". A sud è l'alba biancheggiante di fiori candidi di lilium e la chiara veste della figura femminile "Profumo del mattino" è l'indicazione fornita dalla traccia dell'altro bozzetto del De Maria con un rinvio alla albedo-citrinitas esoterica e simbolica. La parete occidentale al di sopra del colonnato, che inquadra la visione del vicino monte, collega la notte all'alba con tre pavoni: l'uccello promessa d'immortalità che nel rutilare della sua coda dispiegata evoca il cielo stellato. Nella tradizione cristiana, per i cento occhi che ne screziano le piume raggiate, il pavone è certezza di beatitudine nella visione diretta di Dio.

La grande facciata ad oriente mostra nel salone il sole nello splendore del mezzogiorno e nella dolcezza del meriggio. Dalla bianca calla, la fantasiosa fioritura si varia con gli anemoni: il simbolo della fragilità assumendo a Villa Igea con la caducità propria del mito ovidiano inerente alla trasformazione di Adone il senso più profondo dell'anima aperta e disponibile ad accogliere la spiritualità. Cresce nel giardino tutto immaginario il melograno e fruttifica, promessa di fecondità e certezza di salute. Un festone ondulante di rose centifolie, compimento primaverile, unisce le figure femminili in corposa resa di carnosi petali cui il pallido

colore imprime come una distanza sognata. Gigli e rose nella tradizione medievale hanno proprietà particolari: la rosa intrecciata ad una bottiglia trasforma il vino in un filtro d'amore; il giglio macerato contrasta e annulla i veleni.

In basso il giardino incantato, che veniamo evocando, si ammanta di iris; il fiore che impresso sulla fronte della Sfinge egizia divenne simbolo di eleganza e di salvezza poiché tra gli iris venne ritrovata la cesta con Mosé. In alto, si distendono mari e acque con colori cupi che per contrasto rendono più intensa la chiarità delle figure allegoriche e dei fiori sottostanti: un'orizzonte che circonda la fioritura come un'isola ovvero l'immagine cosmica dell'Oceano che circonda la terra, l'acqua che identifica la natura naturans, origine e fine.

Il fluire di curve asimmetriche, eppure equilibrantesi in armoniche corrispondenze, correla la pittura del De Maria a quello "stile vegetale", tipicamente Art Nouveau, che traduce in segno grafico e in forme l'elemento vitale e organico. Nel De Maria sifatti modi espressivi non sono assunti dall'esterno bensì spunti e fermenti trovano rispondenza fecondando intuizioni e raggiungimenti personalmente conseguiti in diverse direzioni e con variatissimi esiti.

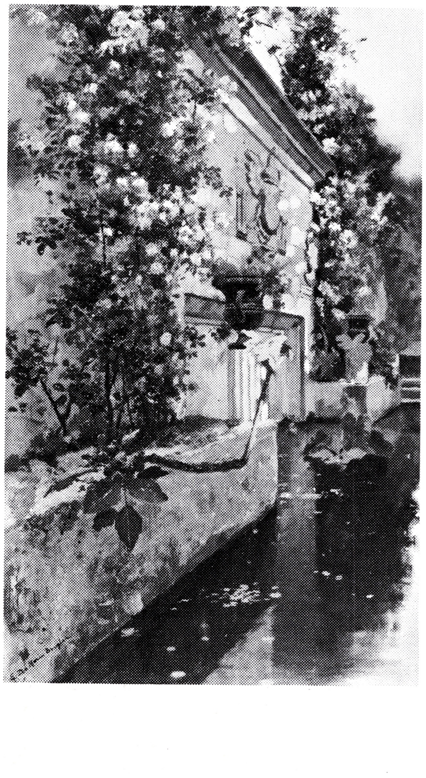
A Villa Igea s'intensifica, rispetto alla sferzante animazione delle Menadi del Teatro Massimo, una più ritmica, flessuosità, una suadente ed elegantissima sorvegliata musicalità. Un anno dopo, nel 1901, Debussy affermerà che "l'arabesco musicale o, piuttosto, il principio dell'ornamento è la base di tutte le forme d'arte". La pittura del De Maria punta a Villa Igea all'astrazione della musica. Si guardi ai colori distesi a-plat cioé come spianati con una tecnica che è ancora da studiare per il combinarsi di pigmenti e connettivi particolari trattati anche a caldo e disposti in gamme chiarissime, fredde con predominio di bianco puro e vivide accensioni per rendere più abbaglianti le chiarità.

Si colgono in De Maria richiami alle suggestioni proprie del tempo. L'iris per esempio era in quegli anni il "fiore di Mucha" che lo riproduceva in continuità e l'editore Ricordi aveva affidato a Hohenstein, a Matalini e Metlicovitz il compito di diffonderne l'immagine a supporto della "Iris" di Mascagni, la cui prima rappresentazione si ebbe nel 1898. Nei "lilium" e in altri fiori di Villa Igea non sarà difficile ritrovare la "decorazione piana" tipica di Makintosh e soprattutto di Vorsey, cui appartiene il disegno di un tessuto stampato del 1888 dove campanule gialle sull'azzurro di sfondo si piegano su verdi filamenti d'erbe.

La stilizzazione floreale in rapporto con la decorazione è studiata nel decennio 1890-1900 e Crane propone nel 1893 lo studio naturalistico del papavero insieme alla sua risoluzione in una composizione dimensionale.

C'è da rilevare però come la identità linea-forma-spazio propria nel De Maria di Villa Igea e l'effetto litografico, direi, dei colori freddi e sommessi e delle forme come ritagliate nel vuoto verranno a ritrovarsi anche nel palermitano Aleardo Terzi collaboratore negli anni immediatamente a venire di "Novissima", di "Rapiditas" — edita a Palermo — nonché della ricordiana "Ars et Labor".

Ninfeo, *1915.*



Marina, *1904 c.*

C'è però un dato fermissimo nel De Maria di Villa Igea: la concretezza della sensazione. I fiori sono resi nella verità e nella realtà delle rispettive forme; le donne delle allegorie hanno carnalità e sodezza di abbondanti femminilità. Il riportarsi del dato sensibile nella flagranza dell'atto visivo alla ampiezza della composizione non lo svuota dei suoi contenuti vissuti e sperimentati; lo trasferisce in una sintesi nuova che rinunciando alla profondità spaziale appare risolvere in valori di superficie il volume senza annullarlo o negarlo bensì ricomponendolo in nuove evidenze. Parimenti, i colori per il trattamento particolare cui vengono sottoposti trapassano dalla naturalità dell'assunto alla spiritualità del simbolo, l'astrazione fondendosi con l'organica vitalità che la trama e la sostanzia.

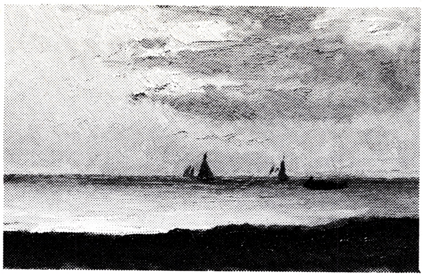
Non apparirà pertanto imprevedibile ovvero immotivata la successiva "variazione" nei modi pittorici del De Maria con il riproporsi del realismo in sfavillio di cromie e splendori di luci: una luce viva che non sfalda i toni ma li condensa in tocchi fitti recuperando nuove iridescenze. Nel 1901, data d'inizio della partecipazione del pittore alle Biennali, De Maria espone a Venezia "Le colonne del Tempio di Giove a Siracusa" (oggi a Palazzo dei Normanni, a Palermo).

La tela di amplissimo formato orizzontale stacca sul cielo azzurro la città bianchissima in lontananza, il mare scuro ed il prato rosseggiante di papaveri con ulivi stenti, due colonne mozze e due minuscole figure di contadine. I toni di colore si variano in campite seppure screziate distese con effetto di macchie chiare e scure alternantesi. L'immediatezza della resa pittorica è però disposta in una composizione equilibrata e bilanciata, di respiro ampio e di intensa luminosità dove emerge, puntualizzandosi, il dato visivo delle colonne mozze sulle tracce frammentate dello stilobate. Un'emergenza di remote presenze nella luce della vita tornante sostanzia la visione che si intride di preziosità vive di colore.

La "variazione" realistica nella pittura di De Maria si correla alla tecnica dei colori accostati; la profondità spaziale ritorna per ancorare il tono alla certezza della visione, necessaria per comporre ed equilibrare l'ampia veduta, cogliere e bloccare orizzontalità altrimenti sfuggenti, rivivere luminosità intense.

Può avvicinarsi alla veduta siracusana "Palermo da S. Maria di Gesù". Oltre la quinta di esili cipressi ed un muro bianco con rosso portone rustico, la campagna verde, la città lontanissima, infittita di bianchi caseggiati, e la mole del Monte Pellegrino si delineano sullo sfondo di un cielo terso ed azzurro. La veduta è colta dall'alto ed il pullulare della luce viva traduce il dato sensitivo in una visione abbacinata: tutta la luce possibile per accendere il vero ed imporre alle cose un abbagliante e trasfigurante splendore.

Nel viaggio in Africa con i Florio (1902-1903) De Maria disegna e schizza una natura diversa in una luce accecante ed avvolgente che annulla i rilievi e blocca, profilandoli, i volumi. Intanto, a Palermo il pittore veniva variando ancora forme e modi espressivi nella serie di "studi" dove nel piccolo formato della tavoletta appaiono contrarsi, per



Marina, *1904 c.*

venire verificati e trasfigurati, i dati medesimi della visione. L'occhio si esercita sulle rupi violetto-aranciate del Monte Pellegrino incombenti sulla zona di Valdesi, presso Mondello, e l'Addaura: il colore denso ed a corpo ricompone il tono accostando ed infittendo i tocchi. Ulivi in controluce abbrunano abbaglianti solarità.

Negli studi di marine il colore si sfalda con la luce che vi si incorpora; i toni cupi, scuri delle scogliere si contraggono in materiche densità. Una barca, immota sulla riva sullo sfondo azzurro campito del mare, si profila nella dimessa semplicità dell'assunto con l'incisività della immediatezza per il taglio, audacemente scorciato, della inquadratura.

C'è negli "studi" un'eco della tecnica degli Impressionisti per l'accostamento dei toni nonché delle sovrapposizioni proprie dei Macchiaioli. Dall'Impressionismo però De Maria si distanzia per la ineliminabile necessità di dare consistenza attraverso il dato visivo alle cose. D'altra parte anche il dipingere macchiaiolo viene a negarsi perché la struttura non ha supporto grafico bensì cromatico per l'accensione del tono, né fondazione prospettica per la luce che compenetra e configura una spazialità contratta e ribaltata verso valori di superficie.

Nei disegni del De Maria — torniamo a proporre all'attenzione i bozzetti per Villa Igea, "Profumo della sera" e "Profumo del mattino" — la linea non delimita le superfici, le evidenzia facendone emergere la luminosità che il colore, poi, accenderà di cangimenti e sfumature. Un colore, sempre intriso di luce, sia questa naturalisticamente resa con solari e vivi splendori ovvero in simbolica astrazione compenetrata di chiarità assolute, di evanescenti e sfumate modulazioni.

Alle Biennali veneziane del 1903 con la Sala del Mezzogiorno e del 1909 con la Sala Bellezze di Sicilia, disposta ed arredata da Ernesto Basile, il De Maria registra il suo momento di maggior fortuna e notorietà. Accanto al Basile, che per un decennio e sino al 1909 dirige la produzione artistica della fabbrica di mobili Golia-Ducrot, il De Maria compie nuove esperienze collaborando a realizzare un "secretaire" (1903) ed un "medagliere". Dopo il precedente delle vetrate verdi azzurre di Makintosh per la porta della "stanza di lusso" della Willow Tea Rooms di Glasgow (1901), il De Maria sfuma di azzurro i vetri del "medagliere", variandoli di tocchi di color ocra. Nella vetrata scozzese forme ovate trapuntano la variata stesura cromatica; in De Maria il colore si pone al di là di ogni segno allusivo e simbolico quale mezzo espressivo totalizzante.

Contemporaneamente il De Maria, tra il 1906 ed il 1912, indugia su soggetti tipicamente caratterizzati, acquisendo attraverso un colorire vivo di azzurri e trattenute accensioni come una affettuosa e sentimentale partecipazione ad episodi ed immagini altrimenti destinati all'oblio per il procedere inesorabile del tempo. La dimessa modestia degli assunti si impreziosisce tuttavia di eleganze cromatiche per le sfumate variazioni del tono.

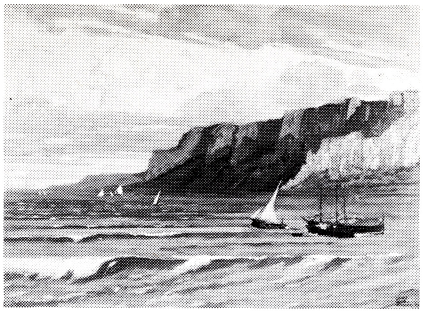
Nella "Venditrice d'acqua" lo sfondo delinea una lesena su plinto di pietra grigia e lo scuro di una porta stacca in delicati colori (bianco, giallo

e sopratutto azzurro) una ragazza con una brocca accanto ed il tavolino nell'acquaiolo con i bicchieri infissi nei tondi. Un frammento, questo, della Palermo che fu, impreziosito di colore. In un altro olio, sicuramente datato 1912, "Rinaldo ed Armida", le braccia dischiuse di una giovinetta trattengono i fili di un "pupo" con grigio-argentea armatura che le si adagia in grembo. L'ovvia psicologia conferisce alla scenetta di genere un sentimentalismo episodico che è insieme documento ed evasione. Vi si può avvicinare un acquarello, una "Veduta di Palermo dalla Cala", con il mare toccato da scuri filamenti, le case della città e, lontano, il viola pallido delle montagne. La pennellata fluida costruisce l'immagine per tocchi vividi, gli scuri trapassando nei grigi delle ombre. Azzurri, bianco-grigio e velature viola, sui monti, imprimono un'unità di visione che appare risolvere i colori sommessi la luminosità dell'aria e dell'acqua marina.

Al 1912 risalgono le decorazioni nel Salone del Consiglio, nella sede centrale della Cassa di Risparmio V.E. di Palermo dove opera come architetto Ernesto Basile. Le forme circolari dei dipinti, l'intensa plasticità e l'aulica, emblematica figurazione dei soggetti, evocanti attività produttive e mercantili ed il risparmio, costituiscono una ulteriore "variazione" nella pittura del De Maria. Dati realistici — trascolorare di acque marine, emergenti fioriture — e sfumate variazioni cromatiche, propri del pittore, si giustappongono ad altre esperienze di cui è tramite, probabilmente, il Basile. Il cerchio, insieme al quadrato, caratterizza infatti gli sviluppi della Scuola di Vienna. Joseph Hoffmann ed Otto Wagner con il nuovo carattere costruttivo e geometrico, imposto alla forma espressiva, propongono un vero e proprio razionalismo opposto alle fluenze Art Nouveau. Il De Maria non è alieno dal verificarne gli assunti. È però, questo, un momento isolato e senza continuità perché ancora una "variazione" presenta la pittura del De Maria, questa volta, la direzione decadentista in un gruppo di opere, oggi di proprietà del Banco di Sicilia, che si raccolgono intorno a "Cortile", un olio sicuramente datato 1918.

"Cortile" è un dipinto che si caratterizza per caratteri propri. Non più sfavillio di sole, soltanto dimesso abbandono: la chiesa, l'albero con le foglie ingiallite, la donna seduta appena colta in rapporto al tocco di colore che imprime vitalità alle galline e tutto immerso nella luce dorata che accende le mura screpolate di giallo e di ocra ed incupisce le ombre con grigi-azzurri e marroni. Un realismo, dunque, sentito attraverso lo scomporsi delle cose in colore ed il ricomporsi del colore stesso in forma. L'opera riflette lontane esperienze e cioé la pittura "sfarfallante" del Dalbono e la tecnica macchiaiola, quest'ultima assunta in funzione di una meditazione assorta e silente della realtà di ogni giorno.

In "Antico palazzo" lo scintillio cromatico e la fluidezza della pennellata ripropongono i modi del Dalbono nel caldo colore che impone alle cose l'oro vecchio del tempo. Un "profumo d'orientale malinconia" — come notava il Pica commentando nel 1909 la pittura del De Maria — pervade la scena di genere, paesisticamente ambientata, di "Scogliera a mare", mentre in "Ninfeo" il laghetto, le rose bianche, la pietra corrosa,



Marina, *1929.*

le piante acquatiche, il giardino ed il cielo pallido e svanente rinviano al sentimentalismo di Emma Ciardi, dal De Maria conosciuta a Venezia, nelle evocazioni di immagini dove il Decadentismo si individua quale ripiegamento ultimo dell'anima romantica. È questa una direzione che De Maria segue in due dipinti che possono pertanto porsi a confronto.

Anzitutto, "La fontana d'Ercole" dove la sfumata resa degli alberi e della colonna con la statua distanzia l'immagine cui l'acqua immota della vasca con i bianchi cigni imprime una dimensione onirica ovvero un sognante abbandono. Con il riferimento al sogno tardo-romantico del Böcklin il dipinto del De Maria appare in consonanza con la nota novella di Pirandello dove la fontana ed i lecci del viale si intridono di frescura e di ombre nello scorrere inesorabile della vita e del tempo verso la morte e la fine.

C'è ancora — e forse coeva — una visione di fantasia nei "Cigni alla Fontana Pretoria", a Palermo. Gli arbusti fioriscono sulla scalea dove si affaccia una giovane donna con ventaglio. Gli animali scolpiti nelle nicchie hanno tutti teste equine e sull'acqua lucida della vasca nuotano i cigni. Nel cuore della città il pittore, come distaccato dalla vita, dalle sue urgenze e dai suoi problemi, sogna e dipinge.

La vena del De Maria ora indugia nel ricordo, fermandosi su volti conosciuti o immagini di giovinezza apparsi e poi scomparsi. Rientra in questi modi il ritratto vivo, pervaso di affettuosa partecipazione, di Ida Basile Negrini, la moglie di Ernesto, l'architetto con il quale De Maria operò in fecondo scambio e comunanza di gusto e di idee.

Dal ritratto emerge la figura, lievemente obliqua, con serena evidenza sullo sfondo di una parete chiara. La soffice e scura capigliatura, la veste nero-viola in consonanza col mazzolino di violette sullo scollo si variano nel volto in luce, velato di toni rosati che a destra si intridono di ombre. Un punto fermo, quest'ultimo, nella ritrattistica del De Maria che può condurre alla più tarda "Testa di donna" dove un volto pensoso e giovanile sotto l'onda mossa dei capelli si avviva di rosee velature e di ombre leggere come a fermare l'immagine altrimenti fuggitiva.

L'ultima "variazione" pittorica del De Maria è una tutta intima e segreta astrazione del colore non più sfavillante nelle iridescenze del tocco ovvero trapassante in sfumate dolcezze ha disteso in campiture dove il colore medesimo appare compenetrare di chiarità ultime i toni cupi, imprimendo agli scuri balenanti luminosità ed alle chiarità la densità delle ombre. Ricorderemo a questo proposito due "Marine", facenti parte di una serie di quattro tavolette, significativamente in casa Basile.

Nella prima si delineano una pozza d'acqua celeste ed una striscia di mare azzurro; un muro ocra taglia orizzontalmente la tavoletta. Sullo sfondo, un caseggiato bianco, una palma ed una costruzione rosso-arancio con un breve comignolo. L'arancione della costruzione è avvitato dal verde della vegetazione; i colori appaiono come campiti in stacchi netti, a ridurre, contraendola, la prospettiva. Il ricordo di luci africane e di vivide smaltate cromie informa il piccolo dipinto.

L'altra "Marina", della stessa serie di casa Basile, non è un bozzetto ma un'opera compiuta e significante. Vele appena toccate si delineano sul mare di viola che trascolora in toni sempre più schiariti nel cielo striato d'ocra. Le velature si ispessiscono sino ad addensarsi in dense evidenze di colore in alto, dove il cielo incupito si accende al sole declinante. La visione appare arcana e remota, non fosca ma silente di solitaria, immota bellezza: un perdersi e svanire nell'orizzonte senza confini che riporta alla solitaria "Spiaggia di Valdesi". La malinconia dell'opera tarda e la gioiosa luminosità del dipinto del 1884 indugiano sulla resa della distesa marina che nella "Spiaggia di Valdesi" riluce nell'intensità dell'azzurro e nella tavoletta incupisce come il mare di Omero nell'Odissea, cangiante nel viola ovvero nel caldo color vino che nei tramonti mediterranei appare al bagliore del crepuscolo.

Datata 1929, un'altra "Marina" può chiudere la "variazione perpetua" degli svolgimenti della pittura di Ettore De Maria Bergler.

Su di un mare verde, solcato da onde schiumanti, poi azzurro e blu cupo, punteggiato da rade vele, si alza una roccia arancione digradante ed a strapiombo sotto un cielo violaceo, annuvolato. Il colore si dispone a zone, a stacchi recisi. L'assoluto del colore-luce tocca il limite dell'astrazione cromatica, quasi il sole, la luce stessa ritrovassero una propria e terrestre identità di materia.

Piccoli dipinti, le due tavolette e l'olio, ma significativi, univocamente ispirati al mare, alla visione di acque e terre nell'astraente luminosità del colore posta a raggiungimento ultimo di una pittura scaturita dalla presa del reale e della sensazione viva. Un pensiero di Giorgio Seferis, tratto da"Le parole e i marmi" può consentire di coglierne il nucleo vivo. "Il poeta deve trovare una regia di situazioni, un quadro di eventi, un modulo formale che siano come il quadro di mira: quando le sensazioni guardano il mirino, trovano l'emozione".

Ettore De Maria Bergler, dal Realismo al Liberty

di Laura Bica

"Al mio compare e collega, affettuosamente, Vincenzo". Così scrive Vincenzo Florio nella sua foto con dedica al pittore Ettore De Maria Bergler.[1]

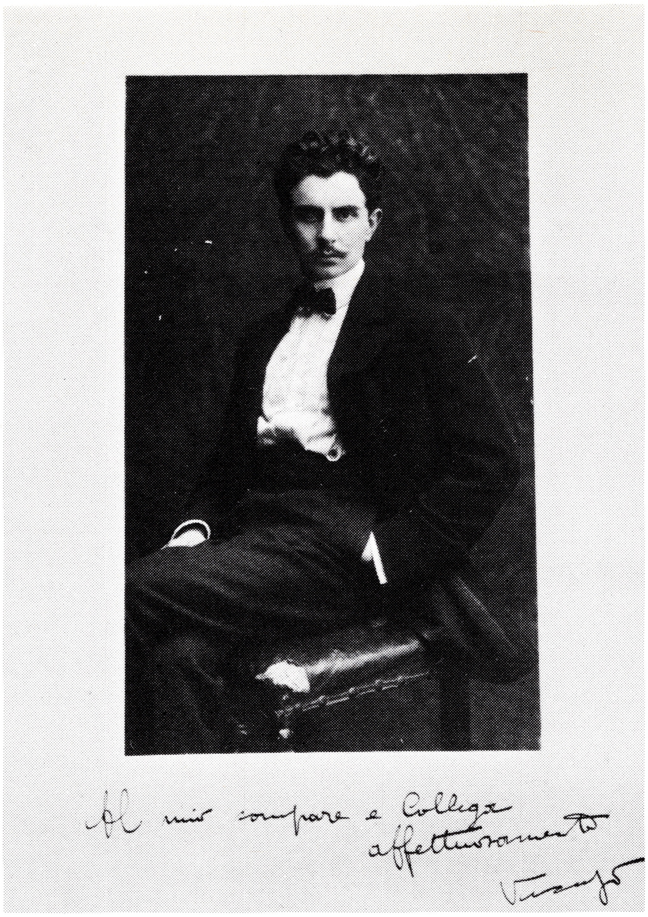
Ritrattista ufficiale e amico di casa Florio[2] l'artista vive il suo momento di maggior prestigio, favorito dal mecenatismo e dall'amicizia con la potente famiglia palermitana,[3] a cui si deve la committenza di alcune opere, che meglio esprimono la straordinaria versatilità del pittore.

Siamo agli inizi del Novecento e l'artista, già pittore e decoratore affermato, vive la stagione più felice della sua produttività, che lo renderà noto nel mondo artistico italiano e che culminerà, dopo le premesse palermitane degli affreschi del Teatro Massimo (1893-97) e la felice esecuzione degli affreschi della Sala Basile di Villa Igea (1899-1900) nel giudizio unanimamente favorevole della critica, in occasione della Biennale di Venezia del 1909, dove egli viene consacrato il pittore più rappresentativo del Mezzogiorno d'Italia.[4]

Vissuto a cavallo fra due secoli Ettore De Maria Bergler scorre velocemente dal Realismo fotografico e vedutistico della fine dell'Ottocento al decorativismo flessuoso e accattivante del moderno Liberty. Una figura, quindi, di pittore "ecclettico" che da una parte aderisce al gusto dominante del secolo e ai dettami della moda dall'altra si afferma con originalità per la raffinatezza e la felice esecuzione della sua tavolozza pittorica. "Pennellate morbide, toni sottili e sfumati, colori non tormentati, ma ben cucinati», queste le regole auree del suo far pittura, come si evince dalla lettura delle opere e dalla testimonianza dell'allievo pittore, oggi vivente, Dixit Domino.[5]

Allievo del pittore Francesco Lojacono dal 1875 al 1877, Ettore De Maria Bergler esordisce a Palermo con pitture di stampo verista, Paesaggi e Vedute, legato dalla sudditanza ad un maestro, i cui modi creativi erano diventati legge nella vita artistica locale. Il dipinto "Paesaggio",[6] accostabile per il tema e la tecnica esecutiva alla "Veduta di Palermo" di Francesco Lojacono,[7] manifesta evidente l'influenza del maestro nella prima produzione pittorica.

Fotografia di Vincenzo Florio con dedica a Ettore De Maria Bergler, *1910 c.*



Il De Maria potè lentamente stabilire rispetto a quest'ultimo una propria autonomia negli anni in cui (dal 1877 al 1880 e fino al 1885), beneficiato dal barone palermitano Giovanni Riso di Colobria, compie diversi viaggi di studio, che consideriamo delle tappe fondamentali della sua formazione artistica.

A Napoli frequenta gli studi del Morelli Dalbono e Palizzi.[8]

Di questi anni è un piccolo dipinto intitolato "Alle foci dell'Arno"[9] in cui i toni luminosi e i personaggi finemente delineati richiamano i modi del maestro seppur con leggero distacco. A Firenze in quegli anni, entrato in contatto con il gallerista L. Pisani[10] e frequentando l'ambiente dei Macchiaioli, consolida la sua formazione aprendosi a nuove tecniche pittoriche; sono di questo periodo le tavolette di piccolo formato,[11] quasi sempre studi dal Vero, di Paesaggi, di particolari architettonici, di "Impressioni". Anche la tecnica è molto vicina alla "macchia" costruita con piccole veloci pennellate, utilizzando spesso le tonalità dorate del supporto ligneo. "Finestre al sole",[12] probabilmente uno scorcio del vicolo del Gran Cancelliere a Palermo, proprio di fronte alla casa del barone di Belmonte-Riso, suo mecenate, s'intitola il dipinto su tavola, tecnicamente

emblematico per la presenza della pennellata aerea su tratti di tavola quasi a "nudo". L'esperienza "macchiaiola" è segnata da "Studio fiorentino", e da "Ritratto dello scultore R. Carnielo".[13]

Del 1878 è una piccola tavoletta rappresentante il pittore Paolo Vetri,[14] in un contesto paesaggistico molto delicatamente delineato nell'armonia fra la figura in primo piano e gli elementi, ancora realistici, del paesaggio. L'influenza macchiaiola è tutta nel doppio cromatismo e nel rilievo dell'ombra sui personaggi e della luce sui caseggiati.

Nel 1884 troviamo il pittore alla Mostra di Belle Arti di Torino con il dipinto "Spiaggia di Valdesi".[15] Qui Ettore De Maria porta all'estremo grado l'esperienza realistica derivatagli dal Lojacono; spingendosi ad una descrizione meticolosa del dettaglio paesaggistico da una parte vuole esprimere virtuosisticamente la propria abilità tecnica e la padronanza del linguaggio dei colori, dall'altra mostrare una lucida attenzione al soggetto, a lui assai caro, del paesaggio siciliano.

La calda luce che avvolge la spiaggia di Valdesi, a Palermo, fa risaltare un'infinità di oggetti, di particolari, che imprimono concretezza alla scena sottolineata dalla nitida presenza del pescatore e dalla intensa cornice scura, rappresentata da una striscia di mare. Ciò fa contrasto con la vivacità coloristica del cielo, che nel suo gioioso variare di colori, fa presagire i modi del De Maria decoratore.

"La Domenica delle Palme"[16] è un altro dei dipinti esposti a Torino nello stesso anno; qui l'attenzione dell'artista si concentra sul volto, sul quale il tessuto compositivo si fa sempre più preciso, disperdendosi in generici accenni di colore, tanto più abbozzati quanto più ci si allontana dal centro irradiante del quadro, rappresentato certamente dal volto, a cui fa quasi da cornice il movimento di linee della palma festiva. Il volto e il capo coperto, nascondendo e avvolgendo i dettagli del corpo, ne sottolineano la potenza e la intensità dello sguardo.

Alle foci dell'Arno, *1877.*

Ritratto di contadina, *1915 c.*

Quasi la stessa intensità nello sguardo del "Prevetariello" di A. Mancini ci fa pensare che l'esperienza della scuola napoletana è ancora presente e ben lungi dall'essere tralasciata.

Maggiore il vigore descrittivo di "All'acqua" del 1889[17] dove, sullo sfondo di un caseggiato, interrotto dalla breve cornice di una finestra e da un lampioncino, si delinea la figura di una giovane contadina siciliana; la linea verticale del disegno, evidenziata dalla varietà coloristica del tessuto a scacchi della veste, dalla brocca sul capo, dagli occhi socchiusi e l'estrema concentrazione della posa della fanciulla conferiscono un dinamismo caratteristico e confermano l'affettuosa adesione da parte dell'artista a temi e contenuti della sua terra.

Dello stesso anno è un dipinto intitolato "Contadina di Sicilia"[18]; in essa sono evidenti i riferimenti alla cultura della Ritrattistica di fine Ottocento, sviluppatasi parallelamente tra Napoli e Firenze.

Di raffinata esecuzione, i colori hanno qui la possibilità di stendersi in ampie superfici accentuate dal contrasto cromatico tra il rosso del drappo solcato da ombre scure e l'azzurro opaco dell'abito.

La stessa distesa e omogenea superfice del volto, illuminata dallo sfondo chiaro, che troviamo in "Ritratto di contadina"[19]. È questa una felice realizzazione pittorica, nella quale il volto si arricchisce di un movimento che ravviva la fisionomia e dona intensa vivacità allo sguardo e all'espressione.

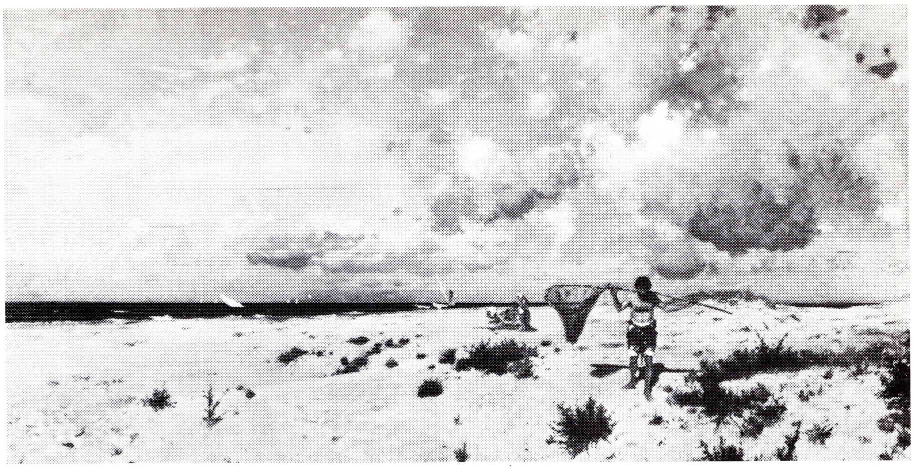
La testa appare come ruotata verso l'alto e al movimento si aggiunge il sorriso appena accennato delle labbra. Lo sfondo si rischiara in toni dorati che conferiscono morbidezza e leggerezza all'insieme della composizione.

Si può dire che già intorno agli anni Novanta la fisionomia dell'artista appare ben definita. È evidente da un lato il forte peso della tradizione naturalistica derivata da Lojacono e dai maestri napoletani (Paesaggi e Ritratti), l'indagine continua rivolta verso una rappresentazione del reale attenta e accurata, dall'altro la ricerca di una eleganza stilistica e di una padronanza tecnica che determinano aperture verso i modi e le correnti più svariate; accanto alla produzione paesaggistica e ai quadri dal vero si evidenzia la sua vastissima attività di ritrattista.

Ed è infatti nei ritratti, alcuni eseguiti a pastello, che emergono le sue straordinarie qualità formali, sia nella individuazione fisionomica del personaggio rappresentato sia nella tecnica raffinata e personale, quasi a competere con la nascente fotografia ("Ritratti dei Direttori del Banco di Sicilia, presso la Fondazione Mormino") e in particolare quelli intorno al 1920, ("Ritratto della nipote Giulia", "Ritratto della sig. Guarrasi").

Massimamente espressivo della eclettica formazione pittorica di Ettore De Maria Bergler è il percorso della produzione ritrattistica;[20] intuizioni precise nei volti e nelle espressioni si disegnano in forme, che riassumono i diversi momenti della Ritrattistica Ottocentesca: dai delicati pastelli del periodo fra il 1885-86, "Ritratto della madre Vittoria", "Ritratto del padre Lorenzo", "Autoritratto", dai ritratti più maturi del 1894-95, "Ritratto di Don Carlos", "Duca di Madrid", "Ritratto di

Spiaggia di Valdesi, *1884*.



Studio per ritratto della signora Giuseppina Bonanno - Salvo di Pietragranzili, *1915 c.*

Foto di Don Carlos, duca di Madrid, con dedica a Ettore De Maria Bergler, *1893*.

Fotografia di Donna Franca Florio con dedica: "Al simpatico amico Ettore De Maria. Affettuosamente, Franca", *1894*.

Ritratto di Giovanna Florio d'Ondes, *1894*.

Maria Berta di Rohan Duchessa di Madrid", "Ritratto di Donna Giovanna Florio-d'Ondes" a quelli più tardi di casa Basile del 1915-16, "Ritratto di Ida Basile-Negrini", "Studio per ritratto della sig.na Laura Basile", "Ritratto della sig.ra Giuseppina Bonanno - Salvo di Pietragranzili", "Ritratto del Comm. Ernesto Bonanno", "Ritratto del piccolo Edoardo Bonanno-Basile", "Ritratto del piccolo Ernesto Bonanno-Basile", fino agli ultimi del periodo 1923-25, "Ritratto della nipote Giulia", "Ritratto della sig. Guarrasi", emergono forme e contenuti voluti, sì, da una committenza borghese ma scelti ed elaborati da una personalità spiccatamente originale.

Infatti, dai toni raffinati e dal tocco elegante dei primi pastelli l'artista raggiunge vibrazioni di tipo tattile nell'ultima produzione, che privilegia una pennellata senz'altro più corposa e un colore più protagonista.

Del 1893 è il tondo ritraente Donna Franca Florio.(21) Ripresa di profilo, il collo adornato da un collier di perle, i capelli raccolti, il volto roseo animato da uno sguardo trasognato, il tondo di Donna Franca vive del contrasto tra la cornice dorata di fondo e la macchia scura del mantello. In esso, al di là del prestigio sociale o della fama del personaggio è fondamentale evidenziarne i tratti delicati e sublimi attraverso i quali l'artista vuole testimoniarne l'intima bellezza e la raffinata femminilità, espressione certamente di un affascinante carisma interiore.

Il tondo compete per finezza e dignità d'esecuzione con l'altro rappresentante Donna Giovanna Florio-d'Ondes.(22) La scelta dei toni appare qui profondamente diversa, anzi opposta alla leggera luminosità che pervade il tondo di donna Franca.

L'oscurità del fondo, da cui emerge la figura di Giovanna d'Ondes rivolge l'attenzione verso i tratti dominanti del volto che vengono descritti con una minuziosità, nella quale la vena realistica del pittore, concedendosi ad un virtuosismo tecnico che d'altra parte conferisce intensa espressività allo sguardo e all'atteggiamento d'insieme della figura, rischia di essere affettata.

Il tondo di Donna Giovanna Florio risale agli anni compresi fra il 1891-92; sono anni di grande attività per Ettore De Maria Bergler, che può presentare alcune delle sue opere più significative alla prima Esposizione Nazionale d'Arte di Palermo.(23)

Nei "Chierici Rossi"(24) la severa statica dei volumi fa da cornice alla affettata gestualità dei chierichetti e lascia intravedere il ricorso al contrasto che fa rimbalzare il dinamismo delle figure stesse. Una scena che probabilmente il pittore aveva visto svolgersi nella viva quotidianità della vita nei vicoli palermitani! Dietro questi paramenti non si possono forse ravvisare le fisionomie dei bambini vocianti nelle strade e il loro tentativo di nascondersi?

Al di sopra di loro quasi a sovrastarli, la statica severa della rigida cornice di pietra, quanto mai realistica, dal momento che il riferimento è direttamente preso da una porta laterale della Cattedrale di Palermo.

Tenacissima è l'aderenza al reale; ne fa testo la fotografia del fan-

I Chierici rossi, *1891.*

Disegno preparatorio al dipinto "I Chierici rossi".

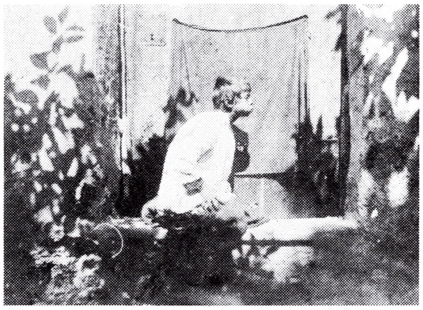
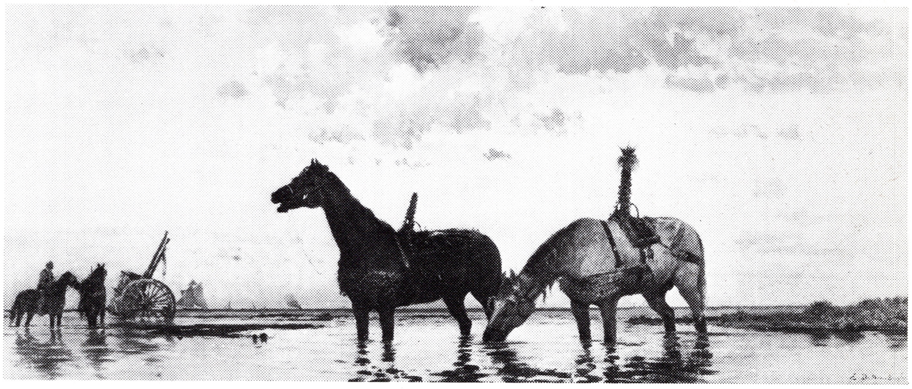
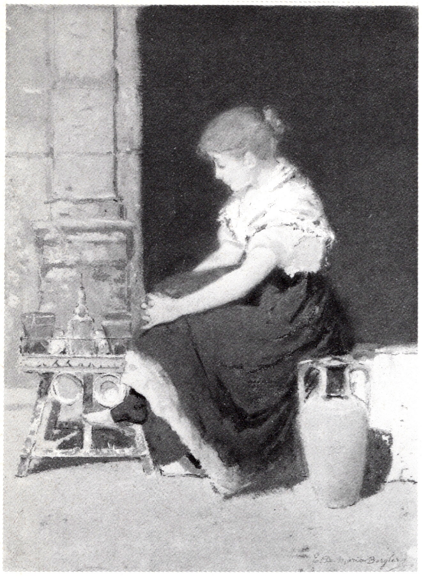


Foto preparatoria al dipinto "I Chierici rossi".

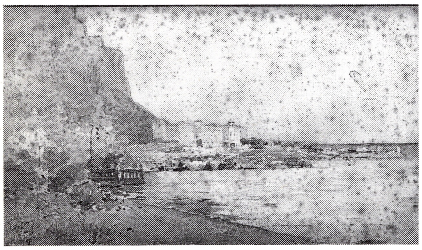


Cavalli alla foce, *1891.*



La venditrice d'acqua, *1906 c.*

Veduta di Villa Igea, *1910 c.*



ciullo a sinistra e il disegno preparatorio del chierichetto di destra, da noi reperiti presso l'Archivio De Maria.

Un realismo quasi fotografico, nel quale potremmo riconoscere la straordinaria maestria tecnica dell'artista, che rischia di diventare virtuosistica nella meticolosa tessitura dell'opera. In questo virtuosismo potremmo scorgere un elemento che imprigiona e intralcia l'evoluzione dell'artista, in questo confluire di motivi e stili apparentemente diversi e contrastanti una straordinaria ricchezza di linguaggio che consente all'artista, è il caso dei "Chierici rossi", una estrema resa espressiva. Significativo nella definizione del processo di evoluzione e di maturazione del pittore è l'opera "Cavalli alla foce"(25) esposta anch'essa alla Nazionale del 1891-92.

Qui troviamo rappresentato un tema figurativo del tutto assente nel resto della produzione. Due figure di cavalli si abbeverano alle foci dell'Oreto, proiettate in avanti sulla scena del quadro, mentre sullo sfondo a sinistra si ripetono con minore evidenza ma con la stessa insistenza le figure animali e un carretto siciliano. Come se, potendo sfruttare la differenza dimensionale, prodotta dalla distanza nello spazio, i cavalli risultassero più presenti sulla scena.

La presenza dei due cavalli al centro viene ancor più evidenziata dalla opposizione cromatica dei due animali; l'uno con una colorazione chiara, a cui fa contorno la puntigliosa definizione delle bardature l'altro invece con un colore addensato in toni più scuri.

Il dipinto sembrerebbe suggerire suggestioni napoletane, se lo confrontiamo con la schietta semplicità della rappresentazione animalistica, propria di F. Palizzi ("Amore del Toro", "Interno di una stalla"); potremmo intravedere una analogia di atteggiamenti nella scelta di due figure animali in contrasto cromatico e in pose differenti.

Se spostiamo l'attenzione sullo sfondo del quadro o comunque sulla scena che fa da cornice e sulle piccole figure a cavallo ritroviamo allora i modi compositivi del paesaggio naturalistico, derivatagli dalla scuola siciliana (Lojacono, Catti, Leto), forse qui alleggeriti, stemperati da tenuità di colori, che ritroveremo nelle languide Marine dell'ultimo periodo e nel De Maria decoratore.

Difficile ricostruire l'occasione che ha ispirato quest'opera, che, per il tema, rimane isolata nella produzione dell'artista.

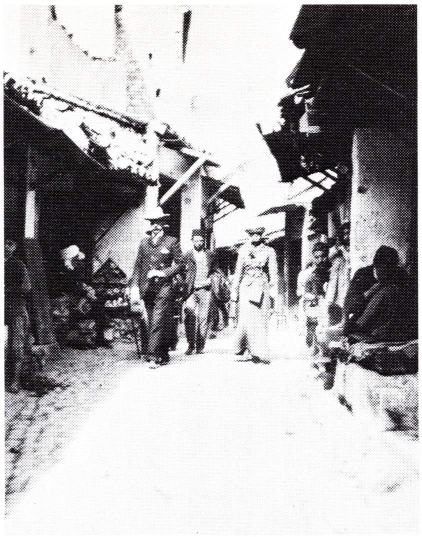
Si tratta comunque di una felice confluenza di esperienze culturali, in cui la formazione verista si apre a nuovi modi e tematiche della cultura italiana del tempo.

È nella grande Marina del 1905(26) che questo processo di maturazione meglio si traduce sulla tela.

Toni tenui e "stemperati", scomparsa dell'elemento umano, dettagli confusi e avvolti dalla luce mediterranea rimandano a temi nuovi affrontati con maggiore consapevolezza nel dipinto "Venditrice d'acqua".(27)

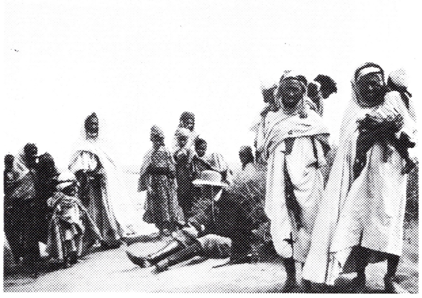
Qui l'affettuosa attenzione al gesto della fanciulla che contempla assorta la sua raccolta di bottigliette poggiate su una struttura che riprende i modi decorativi popolari propri del carretto siciliano, usati in

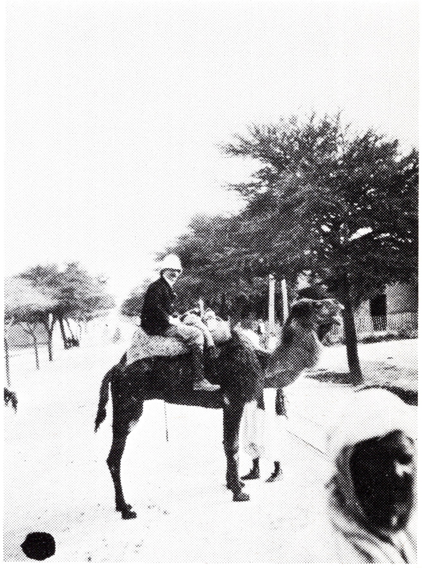
Ettore De Maria con Franca Florio in Africa, *1902.*



Biserta. *1902.*

Nelle foto a fianco:
Ettore De Maria in Africa, *1902.*





Marina, *1916.*

quel periodo da Ernesto Basile[28] nella sua produzione decorativa, si esplica nell'accordo compositivo tra l'atteggiamento del volto e la attitudine composta e raccolta della figura assisa.

L'ampia distesa dell'azzurro dell'abito, le cui pieghe conferiscono lieve mobilità, si stacca, assumendo un volume che fa da base alla vivacità dei colori, in cui contrasta il bianco della camicia avvolta da un drappo giallo e luminoso.

I colori in ampie superfici in cui si staglia la figura della Venditrice fanno da contrasto alla dovizia di particolari e di oggetti, su cui ella posa il suo sguardo. Il particolare della brocca sulla destra aumenta l'effetto realistico dell'insieme, mentre l'ampio quadrato scuro della porta conferisce una lieve malinconia alla rappresentazione.

Un aspetto inedito e piuttosto interessante è costituito dalle "Impressioni di viaggio"[29] una serie di tavolette conservate presso l'Archivio De Maria, che documentano un viaggio in Africa compiuto agli inizi del secolo (1902-1903) e ampiamente documentato da un album fotografico, in compagnia di donna Franca Florio e degli amici, che solitamente si univano ai viaggi della famiglia.

Da notare è inoltre come il pittore si inserisca perfettamente in quel filone di gusto orientalista, presente nella cultura europea fra la fine del XIX secolo e gli inizi del Novecento, ricco di spunti e di tematiche esotiche che tanto affascinarono gran parte degli artisti dell'epoca.

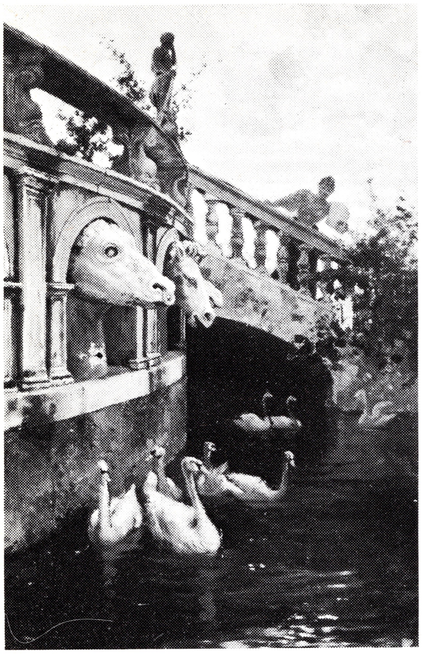
Alcune tavolette sono datate e firmate "Biserta" 1902; in esse il paesaggio trae forza dal realismo dei colori africani e dalle piccole figure in primo piano.

Inserendosi perfettamente nel solco della tradizione locale dominata dalla triade Lojacono-Leto-Catti, si evidenzia in questa pittura di paesaggio la sua attenzione costante ai luoghi e alle immagini, e più precipuamente ai temi paesaggistici della sua terra, come nella serie di quadri intitolati "Febbraio in Sicilia" spesso ai limiti dello stereotipo e della ripetitività, pur mantenendo un alto livello qualitativo nella esecuzione. Ne è chiaro esempio la Sala della Biennale di Venezia del 1909, intitolata "Bellezze di Sicilia", in cui De Maria espone ventisei tele, tutte di soggetto siciliano (Taormina, Popolana di Piana dei Greci, Paesaggio Agrigentino, La Zisa, Campagna di Siracusa, L'Etna da Taormina, Terrazza siciliana, Tipo siciliano, Sull'Jonio, Verso il faro e altri ancora. La partecipazione assidua e continuata dal 1901 al 1912 alle Biennali di Venezia assicura all'artista una fama che va al di là dei confini dell'Isola. Un ricco carteggio conservato negli archivi della Biennale fra il De Maria e il direttore Antonio Fradaletti documenta i rapporti di stima e di amicizia intercorsi tra i due personaggi e le fasi preparatorie e i "retroscena" delle partecipazioni dell'artista alle Esposizioni stesse.

Che la pittura di Ettore De Maria abbia incontrato in quegli anni il favore e l'attenzione del pubblico lo testimoniano gli acquisti delle opere presentate alla Biennale. Si tratta quasi sempre della ricca borghesia in ascesa, che ben gradiva quelle immagini eleganti e rassicuranti, ancora nel gusto tardo-ottocentesco. Fra gli acquisti si segnalano quelli della

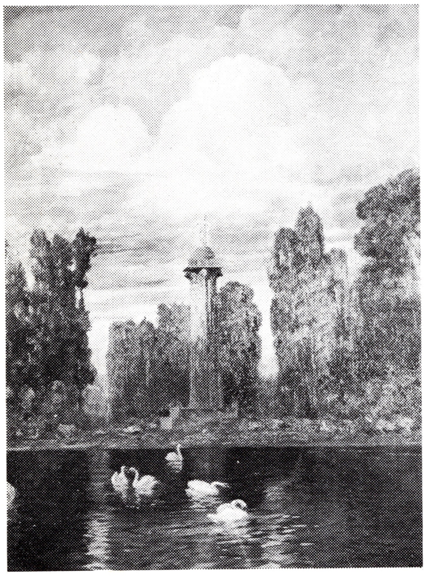
Ritratto di Ida Basile-Negrini,
1915 c.

Figura muliebre, *1929.*



Cigni alla Fontana Pretoria, *1918 c.*

L'Ercole Farnese, *1918.*



Regina Madre e del Re della Galleria d'Arte Moderna di Venezia di Ca' Pesaro, e cioè "Curiosa", "Conca d'Oro", "Verso il faro", e quelli della Famiglia Florio per la Galleria d'Arte Moderna di Palermo, "Taormina". Anche in occasione delle Biennali di Venezia si ripropone il sodalizio con l'architetto Ernesto Basile e la ditta ebanista Ducrot;(30) in particolare alle Esposizioni del 1903 "Sala del Mezzogiorno" e del 1909 Sala intitolata "Bellezze di Sicilia", che riscossero a quell'epoca largo consenso e apprezzamento unanime da parte della critica.

Probabilmente con la nomina di Vittorio Pica a Direttore della Biennale di Venezia i rapporti fra Ettore De Maria e la città di Venezia si interrompono; nuovi fermenti culturali e la nascita dell'avanguardia mal si concilia con il mondo tranquillo e patinato espresso dal pittore nelle sue opere tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo.(31)

Già pittore affermato, sarà in Sicilia e in particolare nell'ambiente palermitano alto-borghese che il De Maria avrà i maggiori consensi e affermazioni, continuando a riproporre una formula stilistica di sicuro successo.

L'episodio di Villa Igea è anomalo nel contesto della produzione dell'artista che, partendo da posizioni ancora ottocentesche, perviene ad un linguaggio espressivo di grande modernità e decisamente anticipatore di filoni di gusto modernista ripresi nel decennio successivo da esponenti di spicco della cultura Liberty.(32)

Dal 1913 al 1931 Ettore De Maria Bergler insegna Pittura all'Accademia di Belle Arti di Palermo.(33)

Sono di questo periodo le opere presentate alla terza Esposizione d'Arte di Palermo, inauguratasi nel 1918 al Kursaal Biondo; "Ercole Farnese"(34) e "Cigni alla Fontana Pretoria".(35)

Strane suggestioni simbolistiche ci sorprendono nel dipinto dal titolo "Ercole Farnese", altrimenti riportato "Stagno d'Ercole".

Nella tenue atmosfera di colori rarefatti e morbidi si distende in basso la placida orizzontalità delle acque, rischiarata dai bianchi cigni, cui fa da contrasto in alto la linea verticale e slanciata delle figure arboree dominate al centro dalla colonna, su cui poggia la statua dell'Ercole Farnese.

L'aria sembra avvolta da un silenzio enarrato dal lento fluire del disegno delle acque e dalle malinconiche oscurità che si intravedono tra gli alberi. Il cielo rischiarato da morbide luci fa pensare alle atmosfere irreali care alle composizioni böckliniane, "La città dei morti", ad esempio.

Qui registriamo un sorprendente discostarsi del pittore dalle trasparenze mediterranee e dalla densità dei colori delle sue composizioni vedutiste; il colore si fa rarefatto, smorzato quasi presago di richiami metafisici, i toni e l'ambiguità dei colori richiamano regioni immaginarie, lontane dalla aderenza talvolta tenace alla realtà, che ha finora caratterizzato la più parte della produzione.

Lontani dalla vivacità gioiosa del paesaggio mediterraneo ci troviamo forse di fronte a contatti più ampi dell'artista con contesti nuovi e temi della cultura europea?

Ritratto della nipote Giulia, *1925*.

Contatti che forse sono rimasti sporadici nell'ambiti della sua produzione pittorica e verso i quali semmai Ettore De Maria ha mostrato maggior attenzione nella sua attività di decoratore (Villa Igea).

L'immaginario si fa corposamente volumetrico nelle figure di un'altra opera dal titolo "Cigni alla Fontana Pretoria".

Qui figure animali si affollano tra strutture in pietra e la composizione della fontana Pretoria, così costruita, è del tutto immaginaria e sommersa da elementi visionari di uno zoario fantastico, dove agili e vivaci figure di cigni poggiati sul leggero movimento delle acque contrastano nella loro leggiadria con le massicce teste bizzarramente equine irrigidite nella pietra. Dietro queste una delicata figura femminile sembra raccordare con la espressione sorpresa dello sguardo e del gesto l'insieme contrastato della scena.

Dopo queste "visioni immaginarie" Ettore De Maria Bergler sembra attraversare un processo di maturazione che approderà all'ultima produzione paesaggistica e ritrattistica.

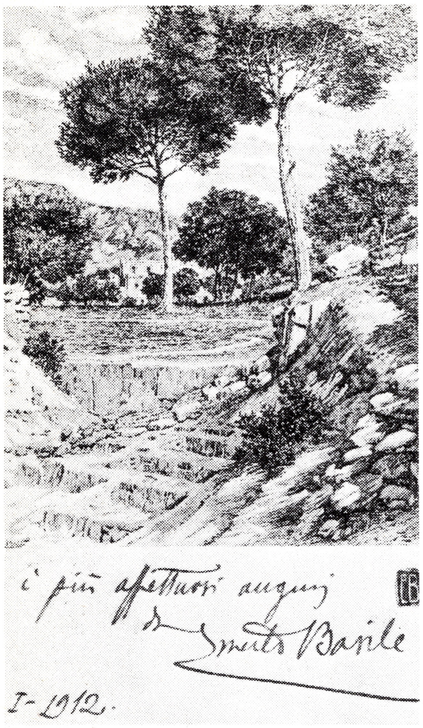
Nei paesaggi emerge da una parte un uso più corposo dei colori che si aggrumano con sorprendente intensità e omogeneità tralasciando il dettaglio figurativo, tanto caro all'artista negli anni precedenti.

Il colore li porta in primo piano sulla scena figurativa addensandosi in vivaci contrasti di luce, come nella piccola Marina, databile al 1916. Ampi grigi si mescolano in pennellate lineari sullo sfondo bianco del cielo e trapassano nella più omogenea distesa del mare nella Marina del 1926 dove figure umane e oggetti quasi rimpiccioliti sembrano assorbiti dall'ampio e corposo disporsi dei colori nell'insieme della composizione.

L'artista sembra ora più pacato e maturo e l'acutezza visiva e l'adesione al reale della precedente produzione si traduce in una intensa e profonda esperienza del fluire del colore e della luce. Anche la ritrattistica dell'ultimo periodo sembra risentirne: da una parte la piena e distesa compostezza del "Ritratto di Ida Basile-Negrini"(37) eseguito fra il 1910 e il 1916, dall'altra la trasparente ingenua espressione del volto di "Donna di Sicilia"(38) del 1933, che nella sua posa rigida, quasi ieratica sembra volere sottolineare la bellezza del corpo e la ricchezza della veste.

E proprio nell'ultimo periodo che va dal 1913 al 1933, data dell'ultima opera da noi reperita, che sembra farsi consapevole la necessità di trovare nell'ecclettismo vario della sua produzione e nella versatilità della sua tecnica una unità di stile, quasi una semplicità essenziale. Ne sono un'estrema testimonianza le ultime opere da noi esaminate: "Figura muliebre"(39) del 1929 dal tono languido e delicato, espresso nei colori morbidi e diafani, e "Contadina con brocca"(40), dove rispetto alle precedenti esperienze del 1889 i colori si alleggeriscono tendendo quasi a disperdersi nel movimento che anima il gesto e l'espressione del volto si fa misteriosa e raccolta.

Un particolare rilievo assume in questo ambito il "Ritratto della nipote Giulia", eseguito nel 1925, dove una ritrovata semplicità riduce il colore a toni essenziali: il marrone scuro in cui si disegna la veste si rischiara in alto in toni aurei che tendono a trapassare verso il giallo. Tra



Cartolina di Ernesto Basile, *1912.*

i due si delinea il volto semplice e aperto della nipote Giulia, osservato e colto affettuosamente nel sorriso chiaro e nella vivezza dello sguardo.

Pochi temi, pochi colori, quindi, ma vigorosamente espressi; le linee si semplificano e l'immagine vuole esprimere un nuovo senso della verità dell'oggetto, un "reale" che si annuncia imponendosi nella scena pittorica con i suoi contenuti più netti e più densi. Semplicità di forme, densità di colori.

Riflettendo sul processo di maturazione manifesto nell'ultima produzione ci si vorrebbe richiamare alle parole di merito espresse da Ernesto Basile in una lettera di presentazione di Ettore De Maria Bergler all'insegnamento di Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

«Artista di grandissimo merito, scrive nel 1903 l'amico architetto, egli ha in tutte queste varie opere dato prova di congiungere le qualità creative e d'immaginazione a quelle rappresentative del disegno e del colore».[(41)]

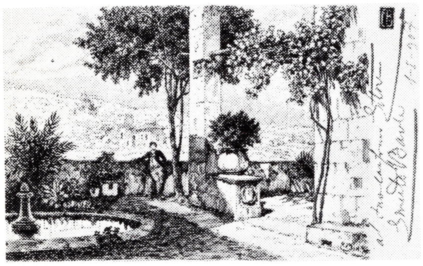
Infatti in questo momento culminante della sua maturità artistica ci sembra che Ettore De Maria Bergler sia riuscito a fare confluire in una unità di stile semplice e chiara e in un discorso che scorre piano e disteso le doti fondamentali, accennate e chiaramente intuite dal vigoroso sguardo critico dell'architetto Ernesto Basile.

L'intensa forza rappresentativa che in opere precedenti, aveva dato prova di una estrema acutezza e fedeltà al dettaglio descrittivo si placa ora spianandosi in linee semplici e coerenti. Il disegno si fa sicuro e semplice facendo confluire il colore, che accoglie dentro di sè la vigorosa immaginazione dell'artista.

Immaginazione realistica che giustifica l'inquieta ricerca l'apertura a temi nuovi, quali quelli simbolisti da una parte e quelli veristi e vedutisti dall'altra.

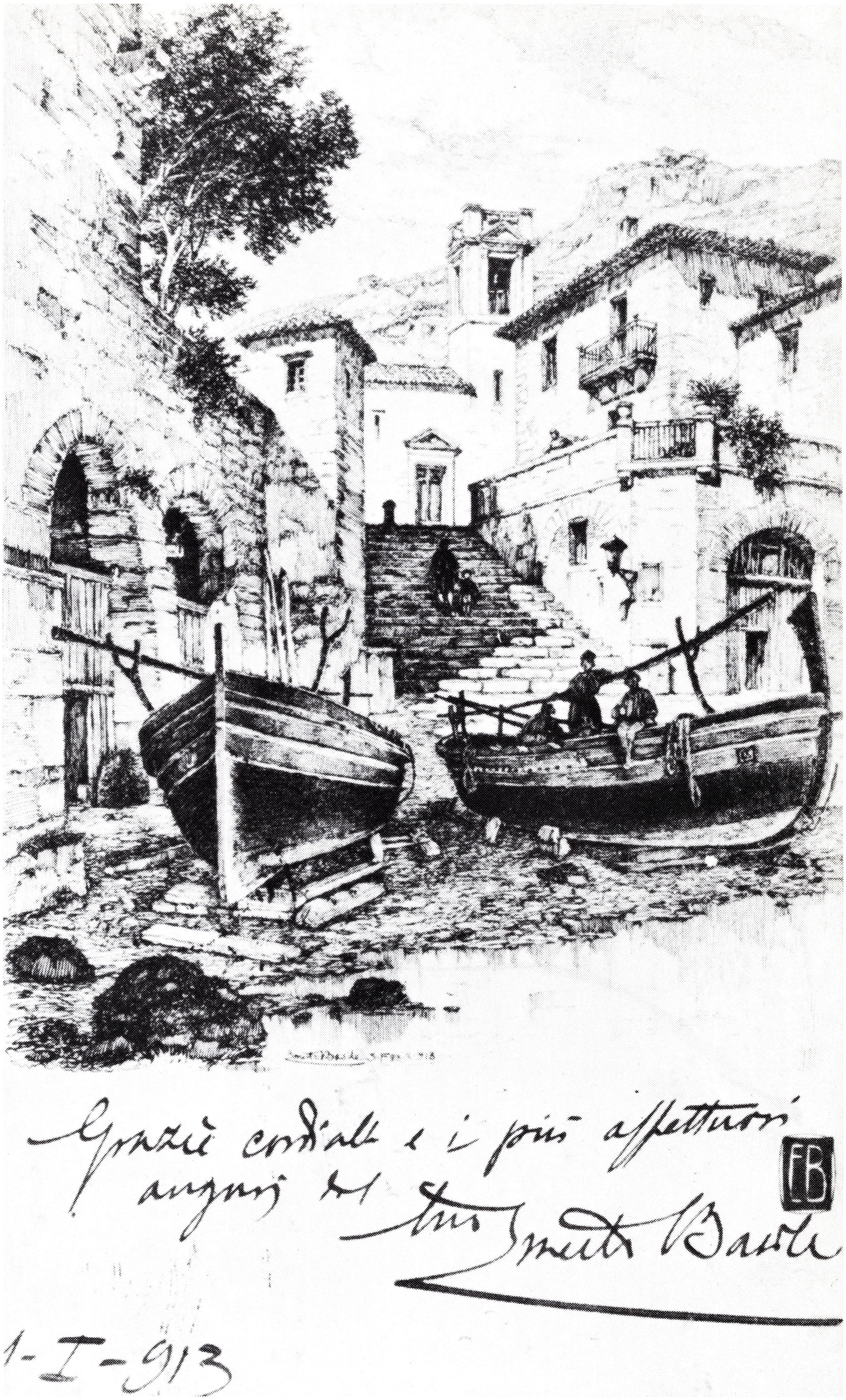
Immaginazione e realtà fluiscono ora in forme sicure e colori intensi e omogenei.

«Il pittore della tabacchiera»[(42)] riscopre quel nucleo di se stesso che si era riversato nella variata molteplicità dei periodi della sua produzione artistica e che ora trova la sua ultima «sintetica» testimonianza. Per questi aspetti potremmo dire che Ettore De Maria Bergler è «pittore versatile e unitario», «immaginoso e oggettivo» ed esprime nella sua temperie d'artista e nella sua curiosità di ricercatore un momento felice della vita culturale di Palermo, che trova nell'artista l'espressione della sua coscienza e dei suoi aneliti e una testimonianza di grande valore e unicità.



Cartolina di Ernesto Basile con dedica a Ettore De Maria, *1907.*

Cartolina di Ernesto Basile.
1913



Ettore De Maria decoratore

di Massimo Briguglia

Bergler, chi era costui? Quale stile pittorico ha veramente rappresentato? Quello realista-vedutista dei maestri ottocentisti? Quello romantico-neoclassico del periodo di studi fiorentini? O quello, più gratificante, del periodo modernista?

Osservando cronologicamente le opere decorative pervenuteci, sorge spontanea l'ammirazione per la capacità eclettica del pittore di cambiare forme e colori a seconda dello stile e delle tendenze artistiche più in voga presso la classe dominante-committente.

Il primo personaggio dell'aristocrazia palermitana che credette nelle doti artistiche del giovane De Maria fu il barone Giovanni Riso di Colobria; presso di lui Lorenzo De Maria, sposato alla viennese Vittoria Bergler (padre e madre del pittore), lavorava come intendente.

Il barone gli fu mecenate dal 1877 al 1880, permettendogli il soggiorno di studi napoletani.(1)

Dal 1881 al 1885 inizia ad essere apprezzato come paesaggista e pittore di scene tipiche siciliane, lavorando presso il gallerista Pisani di Firenze, che aveva la priorità d'acquisto sulla sua produzione artistica. Al rientro a Palermo, finito il periodo di studi, ebbe la fortuna di cimentarsi come decoratore presso l'erigenda Villa Whitaker a Malfitano.(2)

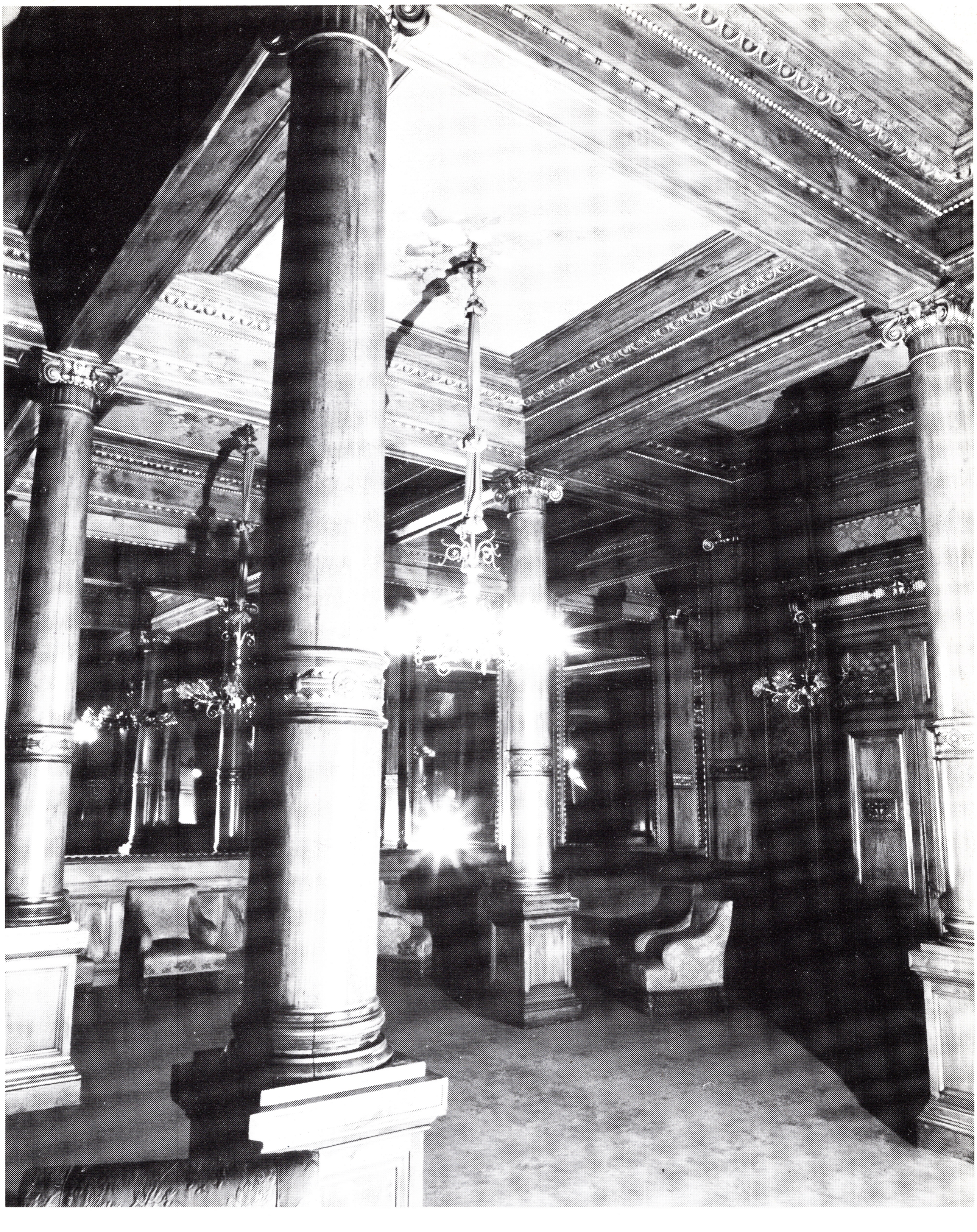
Il progettista, l'architetto Ignazio Greco D'Onofrio, ingegnere capo del Reale Corpo del Genio Civile di Palermo,(3) chiamò per le decorazioni del piano rialzato, destinato alle funzioni di rappresentanza, molti giovani artisti palermitani; tra i pittori vi erano sicuramente,(4) anche, Rocco Lentini e Francesco Padovani.

Al De Maria venne affidata la decorazione del salotto detto "Sala d'Estate",(5) che si apre sulla scalinata del prospetto esposto a Nord. Tale prospetto guarda verso il grande parco della villa, e proprio come continuazione ideale di questo spazio esterno che il pittore realizza la decorazione, riproducendo sulle mura le ampie vetrate di una serra affacciantesi su grandi spazi ricoperti di vegetazione esotica. La struttura portante di questa serra è rappresentata da esili pilastrini in ferro battuto, che scandiscono ritmicamente la lunghezza della stanza. La copertura "pensata" a volta trasparente si apre su di un ampio cielo azzurro, dove un volo di rondini è presago della imminente "stagione floreale", che di lì a

Villa Whitaker a Malfitano - Sala d'Estate, Particolare dell'affresco, *1887 c.*

Villa Whitaker a Malfitano - Sala d'Estate, Particolare del soffitto. *1887 c.*

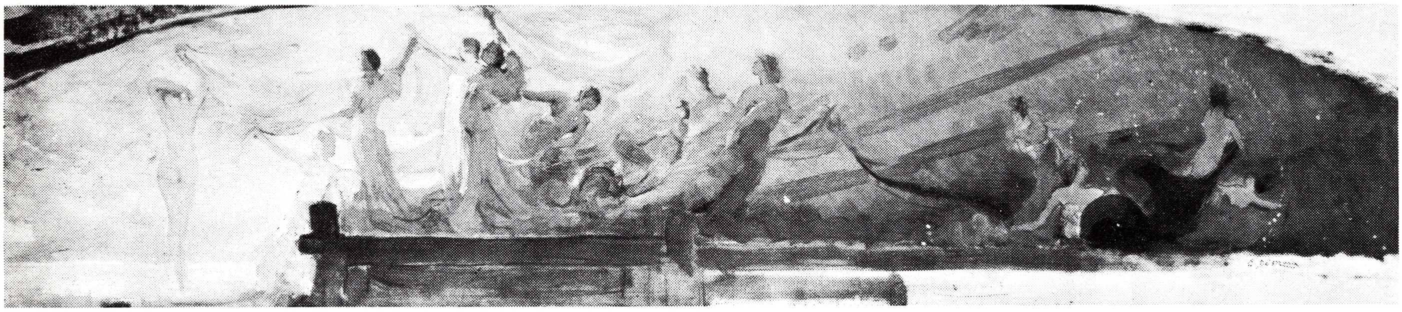
Teatro Massimo - Salotto Reale. Il colonnato, *1893/97.*



Teatro Massimo - Palco Reale.
Il soffitto, *1893/97.*

Teatro Massimo - Sala degli
Spettacoli, Il soffitto, *1893/97.*

Teatro Massimo - Bozzetto Naiadi.



poco più di un decennio esploderà in tutta Europa.

Il pittore affronta tale modernità di decorazione con estremo realismo di colori e soggetti rappresentati, tributo che il De Maria deve pagare alla scuola realista.

Fu questa felice esecuzione a far acquistare al pittore la notorietà nell'ambito decorativistico palermitano, tant'è che pochi anni dopo lo ritroviamo tra la folta schiera di maestranze artistiche convocate alla nascente "corte" dell'architetto Ernesto Basile per la realizzazione delle decorazioni del Teatro Massimo; edificio pensato come tempio della classe imprenditoriale-culturale affermantesi nel post-unità d'Italia, eretto per contrapposizione al tempio cattolico (cattedrale), e per la glorificazione della componente laica dell'arte.

L'edificio, progettato da G.B.F. Basile, figura sicuramente innovatrice nel campo dell'architettura,[6] con il suo carattere monumentale rispecchia ampiamente le aspettative di esaltazione che la committenza intendeva raggiungere.

Alla morte del padre, titolare della direzione dei lavori, E. Basile viene nominato dalla Giunta Comunale di Palermo quale valido sostituto per la continuazione dei lavori.

Tutte le decorazioni saranno realizzate tra il 1893 e il 1897.[7]

Gli interventi del De Maria Bergler avvengono in tre spazi molto rappresentativi dell'edificio: nel palco Reale e nell'annesso salotto; nella Sala degli Spettacoli e nel ridotto del teatro (Sala Pompeiana).[8]

Certamente questi singoli momenti decorativi rientrano in una visione totale dello spazio pensata contemporaneamente all'impianto architettonico dal progettista, e ripresa con grande rispetto dal figlio Ernesto.

Il palco Reale è uno dei fuochi irradianti la decorazione della sala degli spettacoli. La sua "fioritura" è annunziata dall'ambientazione a serra dei lacunari del salotto Reale, che nel suo sbocciare primaverile inonda di datura fiorita il soffitto dell'annesso palco.

É proprio racchiusa nel quadrato formato dalle quattro colonne poste al centro del salotto la modularità di base, la "cellula germinale", che detterà lo sviluppo per le dimensioni dell'intero edificio.[9]

É importante partire proprio dal lacunare posto dentro questo quadrato per cercare di dare una lettura, coerente con la struttura, dei simboli decorativi adottati.

L'arte, in quel preciso momento storico e sociale, rappresenta una delle possibili vie di "sganciamento" dalla sottomissione culturale imposta dal potere ecclesiastico, e pertanto essa ha in germe il rifiorire e rinnovarsi dei popoli, come d'altronde viene annunziato dall'iscrizione posta nell'architrave del pronao,[10] che cita: "L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita/ Vano è delle scene il diletto, ove non miri a preparare l'avvenire".

I fiori posti nel lacunare del salotto Reale sono tutti primaverili; è evidente che essi, o l'arte che rappresentano, hanno lasciato alle loro spalle la stagione del letargo per tornare a risplendere di luce nuova.

Nelle due nicchie ricavate nelle pareti del palco del Sovrano, il

Teatro Massimo - Sala degli Spettacoli, Particolare del soffitto. *1893/97.*

Teatro Massimo -
Sala degli Spettacoli,
Particolare del soffitto,
1893/97.

Bozzetto preparatorio per le Naiadi
della Sala Pompeiana, *1893 c.*

Teatro Massimo - Sala
Pompeiana, *1893/97.*

Bozzetto teatro Massimo - Sala
degli spettacoli, *1893 c.*

Teatro Massimo - Sala Pompeiana.
Particolare della tela delle Naiadi.
1893/97.

Villa Igea - Sala Liberty -
Particolare dell'affresco,
1899/1900.

Villa Igea - Sala Liberty -
Particolare della parete posta ad
Est, *1899/1900.*

Profumo del mattino, Bozzetto preparatorio per la parete Est della Sala Liberty, *1899 c.*

Villa Igea - Sala Liberty - Particolare della parete posta ad Ovest, *1899/1900.*

Padovano, riprendendo questo tematismo decorativo, colloca dei puttini librantisi su di un sereno cielo azzurro; la parete di sinistra ha dei putti che reggono strumenti musicali, mentre in quella di destra maneggiano dei simboli bellici. Essi rappresentano la nuova forza, ma non per questo meno pronta a belliggerare per la difesa dei propri ideali.

Altro momento decorativo in cui interviene il De Maria, insieme al Cortegiani ed al Di Giovanni, è nel tamburo della cupola della Sala degli Spettacoli; in essa, rappresentante il "Trionfo della musica" sono affiancati i tre stili pittorici diversi: la pennellata e i toni corposi del Cortegiani dei primi quattro riquadri della corona, posti alla sinistra del palcoscenico (spalle rivolte al palco Reale), si contrappongono alle figure eteree del De Maria dei tre riquadri di destra (figura alata, donna di spalle che suona la viola, e figura femminile che suona i piatti), mentre il centro del soffitto, insieme al resto della corona,[11] sono dipinti dal Di Giovanni in uno stile di maniera settecentesco.

Il momento decorativo di maggiore complessità allegorica e tecnica è realizzato in una delle due rotonde del teatro, la sala detta "Pompeiana", per l'ornamentazione policroma; ha anche un esplicito richiamo al "Teatro Marittimo" della villa Adriana di Tivoli.

La sua forma circolare la fa leggere a guisa di tempio in cui l'esterno viene introiettato (i labari di base riproducono i lampioni della piazza) per essere elaborato dall'io "observans" con l'ausilio di forze germinali nuove (la fascia di puttini presenti nel tamburo che regge la cupola); confortato dalla presenza di personaggi laici illustri (i ventotto medaglioni della prima fascia orizzontale della cupola) "iniziatori" ai sacri misteri dell'arte, si eleva attraverso la purificazione dell'anima, tecnica attuata nell'abbandono mistico alla danza e alla musica (seconda fascia orizzontale della cupola), sotto la benevola volta dei pianeti e delle muse ispiratrici le arti laiche (le quattordici figure degli ottagoni presenti nella parte alta della cupola, ai cui piedi stanno dei delfini, che nell'iconografia simbolica rappresentano gli "inviati" dalle divinità per tracciare all'uomo la strada da percorrere), per la glorificazione (i volti angelici che si affacciano dall'alto della volta) del soprannaturale (oculo centrale a lucernario della cupola, nella cui circonferenza vi è iscritto l'ettagono stellare di massonica memoria).

Nell'insieme decorativo spicca l'ampia tela, ancorata verso l'alto e verso il basso,[12] in cui il De Maria progetta e dipinge delle figure femminili danzanti.

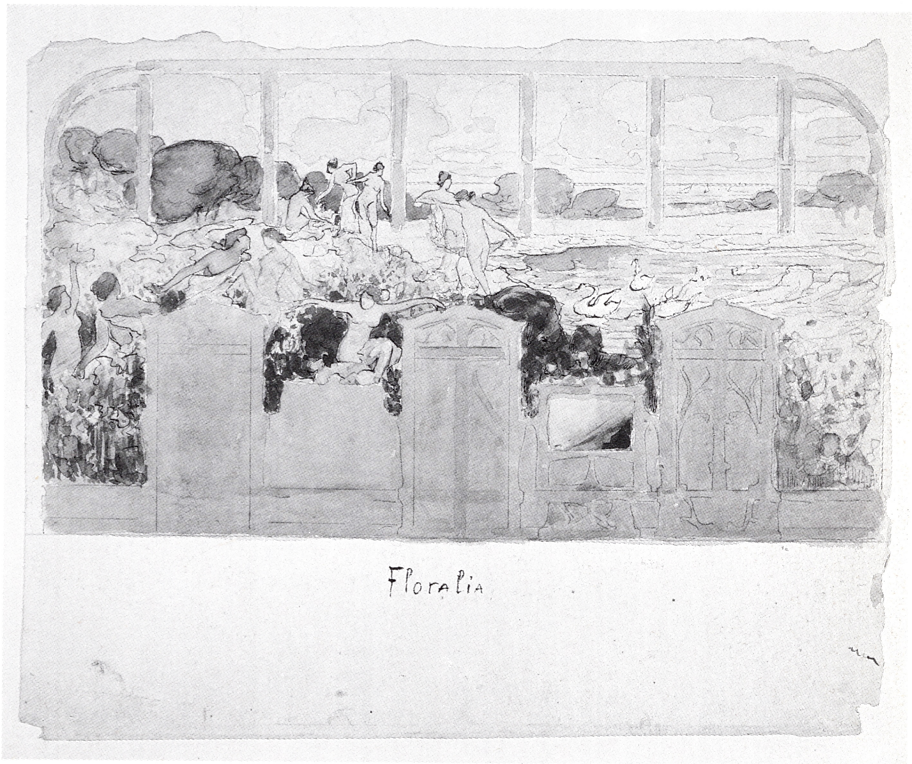
Il tratto aereo del pittore conferisce leggiadria all'incedere danzante, accentuata dal sensuale svolazzare di coloratissimi veli, che scivolano su corpi librati, e pur consistenti.

Queste Naiadi, recanti tralci di vite e piccoli strumenti musicali (cimbali, piatti e tamburelli), sovrintendono ad un rito propiziatorio o ad una festa pagana; in ogni caso comunicano all'osservatore un'allegria esaltante per l'avveniemento che si compie.

La consegna dei lavori di decorazione del Teatro Massimo avviene nel 1897. É in questo periodo storico che in Europa cominciano a

Profumo de la sera, Bozzetto preparatorio per la parete Ovest della Sala Liberty, *1899 c.*

Villa Igea - Sala Liberty - Particolare della parete posta a Sud, *1899/1900 c.*



Floralia, Bozzetto preparatorio per la parete Sud della Sala Liberty, *1899 c.*

Villa Igea - Sala Liberty,
1899/1900 (Foto dell'Archivio Ducrot).

Villa Igea - Sala Liberty,
Particolare della parete Nord,
1899/1900 c.

diffondersi i primi "tangibili" segnali di quella che sarà la bella stagione dell'Art Nouveau.

A Palermo, intanto, si predispongono fortuitamente, una serie di coincidenze che la proietteranno nel circuito delle grandi città europee. L'impero dei Florio raggiunge il suo massimo splendore economico e filantropico.[13]

L'architetto Ernesto Basile, seguendo le orme del padre Giovan Battista Filippo, acquisisce una notevole sensibilità artistica, che lo porterà a delle innovazioni architettoniche, basate sui fasti classici, riletti in chiave regionalistica.

Ed ultima felice coincidenza, Vittorio Ducrot entra come socio nella fabbrica mobilificia "Golia & C. Studio",[14] apportando una serie di migliorie che lanceranno in breve tempo la ditta sui mercati nazionali ed europei, come una delle più moderne e all'avanguardia nel settore.

Una delle prime occasioni in cui queste personalità poterono confluire nella loro espressione pratica è offerta dal completamento del Sanatorio per tisici Villa Igea, convertito, in breve tempo, in Grand Hôtel Villa Igea.[15]

Ernesto Basile in questi anni ha assunto del tutto la funzione di forza attrattiva e stimolatrice delle maestranze artistiche palermitane. La figura di regista e coordinatore degli artisti che intervengono decorativamente negli spazi architettonici da lui pensati arriverà a dei livelli di totale asservimento stilistico. É in questo rapporto di sudditanza artistica che il De Maria interverrà con il singolare affresco a plàt della sala da pranzo.

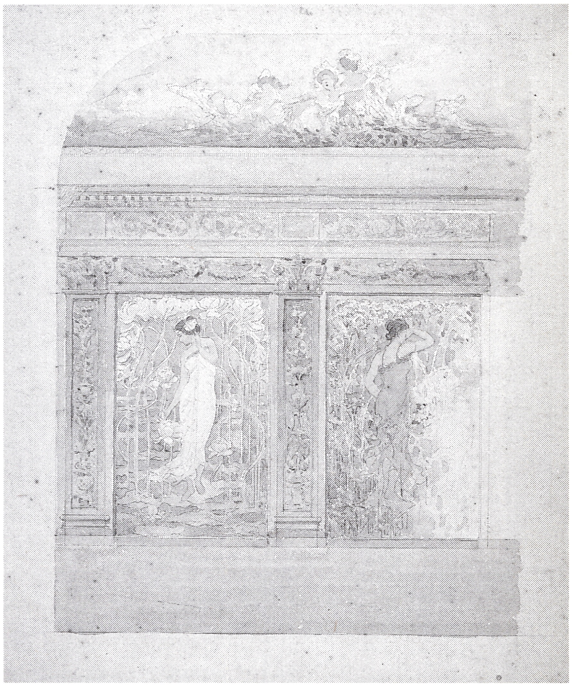
Egli, fatto atipico per la sua produzione, adotta per questa esecuzione dei simboli floreali (iris, pavoni, cigni e papaveri) in netto anticipo su quelli che saranno i tempi di pubblica comparsa di questi temi decorativi.[16]

Il salone, con pianta rettangolare, ha tre pareti, i due lati corti ed uno lungo, chiuse, interrotte solamente dall'aprirsi dei vani porta; la quarta parete sfonda, attraverso un colonnato, la visuale sul bow-window che guarda Monte Pellegrino.

Le due pareti corte, poste ad oriente ed occidente, rappresentano rispettivamente il mattino e la sera; e, come si evince dai bozzetti preparatori, queste parti del giorno recano delle essenze differenziatrici.[17] In "Profumo del mattino" le sinuose forme femminili si tendono voluttuosamente godendo della fragranza rigeneratrice dei gigli, mentre in "Profumo della sera" le figure femminili si abbandonano languidamente all'essenza oppiacea di fiori di papavero.

Fra le due sta la parete lunga, contrapposta al colonnato; per essa il pittore predispone il bozzetto "Floralia", in cui le figuure femminili sembrano intraprendere delle funzioni ludiche che nell'affresco sono scandite da un incedere in corteo recando un festone di rose, un ritrovarsi intorno ad un albero di melograno ed infine, come nel bozzetto, chiude la parete un calmo specchio d'acqua, dove nuotano dei candidi cigni. Nella parete opposta, nella fascia che sovrasta il colonnato, vengono affrescati due pavoni:[18] il primo, vicino alla parete di levante, con coda aperta; il

Bozzetto per decorazione, *1903 c.*



Bozzetto per decorazione, *1903 c.*

Medagliere appartenuto
all'architetto Ernesto Basile, *1910 c.*
(Collezione Privata).

Particolare dell'anta (in vetro
piombato) del Medagliere di
Ernesto Basile.

secondo, a coda chiusa, è posto verso la parete di ponente. Ai lati del colonnato, nella rimanente parte di parete chiusa, verso il "Profumo del mattino" vi è un terzo pavone con ruota semiaperta, e due figure femminili poste vicino ad un albero di melograno, mentre dalla parte opposta ad angolo con la parete di "Profumo della sera" vi sono affrescati un albero di arancio e tre figure femminili.

Concludono il quadro delle decorazioni le porte di accesso, le specchiere, le capriate lignee e il soffitto a cassettoni, realizzati in pieno stile modernista dal Ducrot.

Il decorativismo liberty presente in questi affreschi è senza ombra di dubbio il primo approccio del De Maria all'iconografia simbolista; è fin troppo evidente il riferimento cromatico alla cartellonistica di Mucha e l'acquisizione in toto delle figure femminili di Crane, anche se per la lettura di un vero stile liberty di De Maria si rinvia all'acquisizione autonoma, per conoscenza diretta e indiretta, di archetipi dell'iconografia liberty da parte del pittore.

In due bozzetti rinvenuti nell'archivio De Maria, sono rappresentate le decorazioni, in chiaro stile floreale, di una parete e del relativo soffitto di una sala (la cui provenienza ci è ignota); in essi è presente l'impronta stilistica di un pittore combattuto fra la formazione ottocentista e i dictatum della moda in auge.

Nonostante questa dicotomia riesce ad emergere la raffinata esecuzione e l'armonica tavolozza di un artista che ha avuto il coraggio di "rischiare" un salto nel vuoto.

Con gli affreschi di Villa Igea si è confermato decoratore elegante, ma fedele ai dettami del grande architetto e "regista" E. Basile; qui lo scopriamo invece autore e firmatario di manufatti artistici di elevata qualità interpretativa. Un voler superare sè stesso, il sè stesso legato ai maestri "legiferatori", e vincolato dalla "scontata" committenza per apparire finalmente "l'eclettico direttore di sè stesso".

Le figure femminili, molto flessuose ed eleganti, hanno un sensualismo non più sottilmente equivoco e sfuggente dell'iconografia modernista, bensì procace e mediterraneo, pur conservando una sorta di elevata spiritualità.

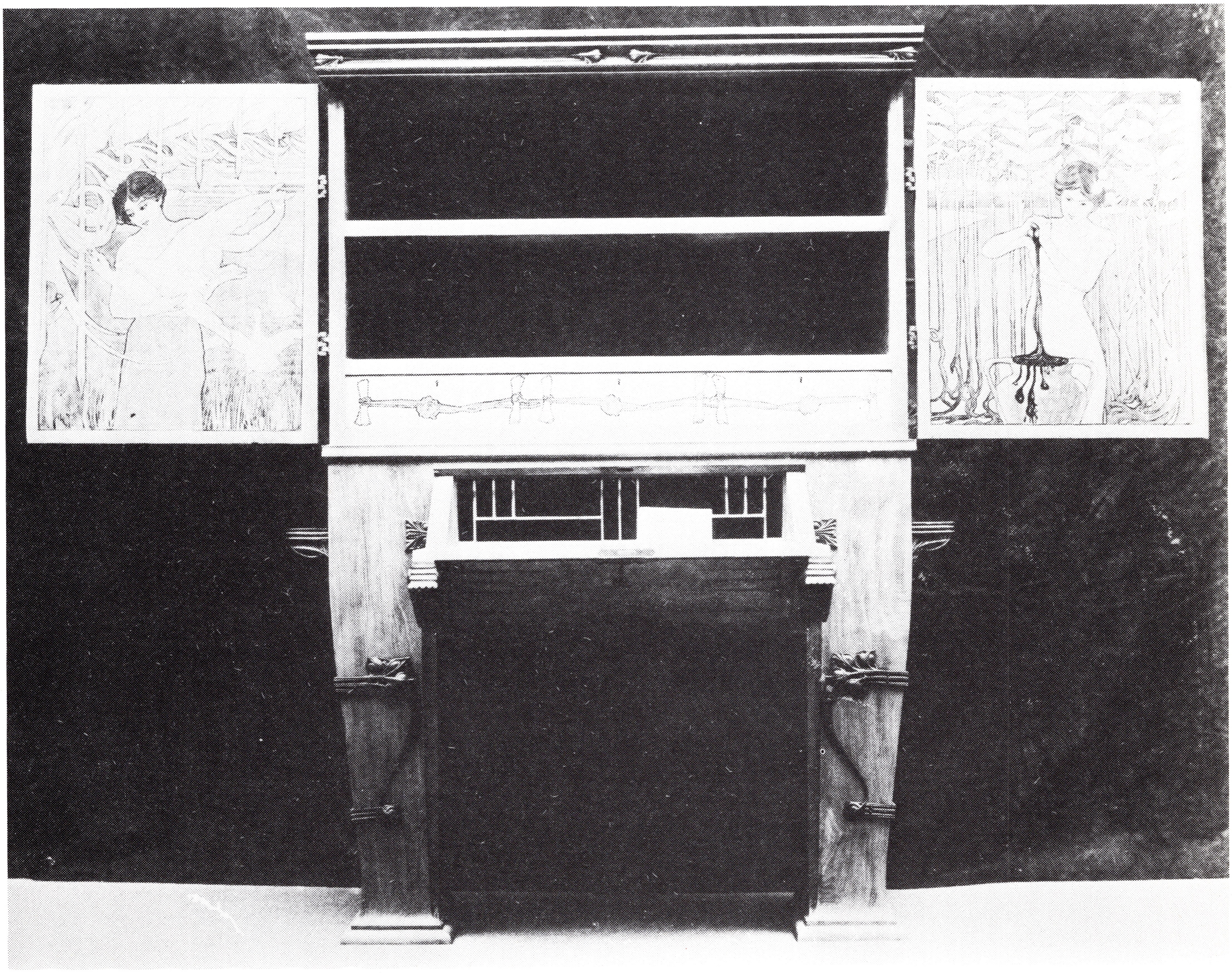
Un inedito decorativo che testimonia l'approfondimento culturale autonomo è la policroma anta del medagliere appartenuto a Ernesto Basile, di cui l'architetto aveva pensato la struttura, il Ducrot l'aveva realizzata e il De Maria ne aveva ideato la decorazione. La cromaticità di questa vetrata a piombo rivela una ricerca pittorica di chiaro stampo secessionista.(19)

Altro mobile in cui il pittore interviene, rientrando nel suo operare "pilotato", è il secrètaire liberty, in mogano scuro, progettato dal Basile, prodotto dalla Ducrot e presentato alla Biennale di Venezia del 1903.(20)

Le due figurine in bronzo, applicate sulla faccia esterna delle ante, sono dello scultore Antonio Ugo, esse rappresentano le due fasi dello scrivere: la riflessione e la trascrizione.

Nelle facce interne il De Maria rappresenta, in stile molto prossimo a

Secrètaire Liberty, *1903*
(Galleria Nazionale di Roma).



Bozzetto per decorazione plafond di piroscafo, *1903-1910 c.*

quello di Villa Igea, due figure femminili intente a procurarsi il materiale "primo" occorrente per uno scrittoio: le penne d'oca e l'inchiostro estratto dalla pianta di china. Il mobile chiuso ha una forma compatta ed elegante al tempo stesso.

Nel primo decennio del secolo la società navale dei Florio varò, sulla scia degli entusiasmi sollevati dai primi viaggi transoceanici, una serie di piroscafi, finemente arredati dalla fabbrica Ducrot, in cui il pittore decorò alcuni plafonds delle sale di ritrovo; di essi ci rimane solamente il nome delle navi(21) e i bozzetti preparatori, rivenuti nell'Archivio dell'artista.

Lo stile di questi bozzetti, eseguiti in pieno manierismo settecentesco di chiarità veneta (il Tiepolo sorride sornione, assiso, anche lui, fra le schiere di angeli rappresentati), denotano, ancora una volta, la grande capacità eclettica di questo artista nel cimentarsi contemporaneamente in svariate tecniche compositive, in contrapposizione stilistica tra loro, e riuscire ad ottenere sempre risultati di grande effetto pittorico.

L'ultima felice unione tra l'artista e l'architetto Basile è la decorazione della Sala del Consiglio della Sede Centrale della Cassa di Risparmio di Palermo, realizzata nel 1912.(22)

Cassa di Risparmio, Sala del Consiglio, Sovraporte, *1912 c.*

In questo periodo, essendo venuti a mancare alcuni presupposti "trainanti" del modernismo siciliano, primo fra tutti la magnificenza mecenatica della dinastia Florio, il Basile ritorna ad un eclettismo architettonico di reminiscenza neo-classica, che lo porterà ad adornare le pareti e il soffitto della Sala in uno stile sobrio e raffinato, privo di virtuosismi stilistici.

Il De Maria vi realizza i sei dipinti allegorici, posti sopra le porte di accesso alla sala(23), che rappresentano le varie configurazioni del risparmio. Leggendole, con le spalle alla parete esterna, nell'ordine (da sinistra verso destra) vi troviamo: Mercurio Caduceo, "sovrintendente" agli scambi commerciali; Aracne, che con costanza tesse la tela; la "Previdenza", che interviene in soccorso dei bisognosi; il piccolo Risparmio; il grande Risparmio; ed infine il traguardo di questo percorso, la "Prosperità".

Bellezze di Sicilia

di Antonella Purpura

"Caro amico alla regina Margherita piacque moltissimo il tuo quadro. "Curiosa"; Vorrà acquistarlo?... Certo ne ha detto un gran bene...".(1) Antonio Fradaletto, segretario generale della Biennale di Venezia non cela il suo entusiasmo per il dipinto presentato da E. De Maria nell'edizione del 1905. La sovrana lo acquisterà qualche mese più tardi, a fine luglio, per la somma di lire tremila e lo donerà al museo di Cà Pesaro.(2) Nè minore successo riscuotono le altre opere presentate nella Sala del Mezzogiorno che il curatore della Biennale aveva voluto destinare a creazioni di artisti meridionali.(3) Nelle due sale, decorate da E. Basile, arredate con mobili e vetrate colorate eseguiti nel laboratorio di V. Ducrot a Palermo, erano esposte opere di L. Balestrieri, N. Biondi, Alceste e Giovanni Campriani, Vincenzo Caprile, Giuseppe Casciaro ed Ettore De Maria che in quell'occasione presenta quattro olii: "Curiosa", "Conca d'Oro", "Sole morente", "Scirocco" ed un pastello "Ritratto della signora E.". Siamo agli albori del nuovo secolo, trionfa l'entusiasmo positivista, la fede nel progresso e nella scienza. "Curiosa" è una giovanissima donna, abbigliata secondo la foggia del tempo, non particolarmente elegante, bella di una bellezza discreta. L'atteggiamento è dimesso, si intravede ben poco dell'ambiente circostante avvolto nell'ombra, in un buio che non evoca misteri, non rimanda ad altro che ad una esistenza senza luce, all'odore greve dei bassi di periferia. Dall'ombra traspaiono e si offrono all'attenzione le ciabatte colorate della donna, la sagoma di un corpo che non evoca immagini di sensualità, la caviglia tesa nello sforzo di allungarsi oltre il muro verso la luce. Dalle grate che contornano l'apertura di una parete che si immagina solida, barriera invalicabile che separa dall'esterno, penetrano i raggi del sole: una luce densa, uniforme che si riflette sul volto e i capelli, illumina l'avambraccio e la mano. La donna protende lo sguardo oltre la finestra, quasi a spiare uno spettacolo inconsueto, una visione affascinante a tal punto da giustificare lo sforzo sostenuto per portare la testa al di là del muro, verso l'esterno. C'è nell'opera un contrasto voluto tra la luminosità abbagliante della finestra e il buio senza ombre della zona sottostante, la luce è all'esterno ma non penetra nella composizione, è un elemento a sè stante: rischiara a malapena alcuni particolari. De Maria si applica con attenzione allo studio del

Ettore De Maria Bergler a Venezia.

movimento del corpo, osserva le reazioni dei muscoli, dei nervi all'apparire di un elemento nuovo. La composizione non è statica ma giocata su una sottile analisi degli stati emozionali e delle reazioni fisiche: i muscoli delle dita e del braccio che si tendono alternativamente nello sforzo di aggrapparsi alla finestra per far si che lo sguardo colga un frammento maggiore di luce e di immagini.

Nel 1911 Boccioni dipinge "Ritratto di Ines" è il primo momento del passaggio ad un linguaggio di sperimentazione tecnica delle nuove tematiche futuriste.[4] É l'immagine di una donna su uno sfondo di case dinamicamente convergenti fra loro, quasi fermate nell'attimo precedente ad un crollo: la figura femminile si sovrappone per contro su un'unico piano indifferenziato. É interessante notare le chiazze di luce che dalle tende si diffondono sull'abito e creano delle tacche di luce che incasellano il volto. É in embrione il principio della scomposizione cubista. Un'analoga considerazione può essere avanzata per "Curiosa" anche qui la luce non si diffonde, è una massa luminosa, densa, a chiazze si disegna sulle dita, sull'avambraccio, le spalle. Non crea i contorni del viso e dei capelli si diffonde a larghi strati, forma macchie luminose.

Nel 1880 E. De Maria è a Firenze in rapporti d'affari con la galleria Pisani, importante centro culturale frequentato da numerosi artisti. Tra questi Giacomo Balla che nel 1900 dipinge un ritratto della signora Pisani.[5] I due artisti si conobbero con ogni probabilità in quegli anni. Del 1903 è il bozzetto "Elisa al concello" eseguito dal Balla.[6] Le analogie con "Curiosa" sono sorprendenti: il taglio fotografico dell'immagine, il contrasto tra la zona scura in basso e le grate illuminate in alto, l'atteggiamento della donna.

E. De Maria non ha la consapevolezza di Boccioni o di Balla, nè si può ritrovare nelle sue composizioni il desiderio della ricerca, della rottura degli schemi convenzionali tipico delle avanguardie, è però attento osservatore dei tempi, viaggia, è a contatto con il mondo culturale europeo, nè gli sfuggono i fermenti che agitano il panorama artistico internazionale. Non sente semmai l'esigenza di adeguarvisi, il bisogno di approfondire la ricerca, la nevrosi della condizione dell'artista. É, per certi versi, un uomo appagato. Nell'edizione della Biennale del 1905 le sue opere vanno a ruba: il barone Fassini acquista "Sole morente",[7] un collezionista inglese "Scirocco". É un vero successo soprattutto se si pensa che le sue valutazioni commerciali si aggiravano su cifre per i tempi considerevoli. Il 25 maggio A. Fradaletto telegrafa in gran fretta a De Maria, lo prega di accettare un'offerta di duemila lire per "Conca d'oro".[8] Ad interessarsi al dipinto è il ministro degli affari esteri che destina l'opera del De Maria al museo di Cà Pesaro. Il tema della rigogliosa natura della Conca d'oro che si estende intorno a Palermo era stato più volte oggetto degli studi dell'artista. Già intorno al 1890 aveva preparato una serie di bozzetti che avevano per oggetto alberi e scorci di paesaggio mediterraneo. Alla base del dipinto presentato alla Biennale del 1905 è il bozzetto raffigurante due maestosi pini che si stagliano contro l'azzurro luminoso del cielo. In "Conca d'Oro" ritorna il motivo

degli alberi dalla chioma imponente, frastagliata che cattura i raggi della luce e li frammenta restituendoli strizzati, frantumati in mille particelle luminose che si riflettono sul verde delle foglie. Le sagome in primo piano formano una sorta di quinta arborea oltre la quale lo sguardo si perde nella contemplazione di un paesaggio infinito che appare calmo, silenzioso appena turbato da un lieve venticello. De Maria privilegia la sensazione, la percezione immediata della realtà è filtrata dai ricordi, dalle impressioni che la mente elabora, la sua è una visione emozionata, come i paesaggi di Turner.

La collaborazione di E. De Maria con la biennale di Venezia era a quell'epoca già consolidata. Aveva avuto inizio nel 1901 con la partecipazione alla IV edizione, ed insieme si era stabilito un solido legame di amicizia con il direttore Antonio Fradaletto, organizzatore delle prime edizioni della manifestazione veneziana. La corrispondenza fra E. De Maria e A. Fradaletto rivela un'assidua frequentazione fra i due ed una reciproca conoscenza di fatti ed avvenimenti artistici dei tempi.

Curiosa, *1905.*

Perdurava la concezione regionalistica dell'arte, tipica della periodizzazione ottocentesca, A. Fradaletto incita spesso De Maria a farsi interprete delle ideologie artistiche e dei moduli espressivi tipici dell'arte meridionale, arriva addirittura a stabilire tipologie regionalistiche in base all'uso di determinati colori o moduli espressivi. Le prime Biennali rivelano, già nell'impostazione, l'adesione a schemi ancora ottocenteschi.

Nel 1901 E. De Maria presenta tre opere "A Sera" "Porta Mazzara", "Le colonne del tempio di Giove a Siracusa" quest'ultima già in mostra all'Esposizione Nazionale del '91.(9) Il tema è la campagna siracusana rigogliosa per la luce e i colori: in evidenza i resti del Tempio di Giove, le due colonne doriche che si stagliano contro il cielo testimonianza di una cultura ricca di storia e di magia. La luce è un bagliore quasi innaturale, un'atmosfera come sospesa nella memoria. Elementi naturali, gli alberi, il verde, il paesaggio, le vestigia del Tempio vengono accostati per dar vita ad una composizione ideale, ad uno spazio nel quale realtà, memorie, fantasie si fondono armonicamente. Testimoni le due figurette femminili che animano il dipinto simili a immagini mitologiche ma allo stesso tempo donne reali.

Dagli archivi della Biennale risulta che l'opera venne acquistata dalla casa reale ed in seguito trasferita nella sede del governo siciliano.

Non minori consensi toccarono ad un'altra delle opere presenti nella stessa edizione della Biennale "A sera" acquistata dal ministero della pubblica istruzione perchè facesse parte del patrimonio della Galleria d'arte moderna di Roma. Con un telegramma del maggio del 1901 Fradaletto comunica al De Maria la cifra stabilita per la vendita: millecinquecentolire.(10)

Il 1903 è per l'artista un anno di stasi, è il periodo del lungo viaggio in Africa insieme alla famiglia Florio. Ne risente la sua produzione artistica solitamente copiosa e la partecipazione alla Biennale.

Nell'edizione di quell'anno De Maria presenta una sola opera "Luci vespertine".(11) Il dipinto raffigura un porto all'imbrunire: in primo piano

Venezia, studio, *1895.*

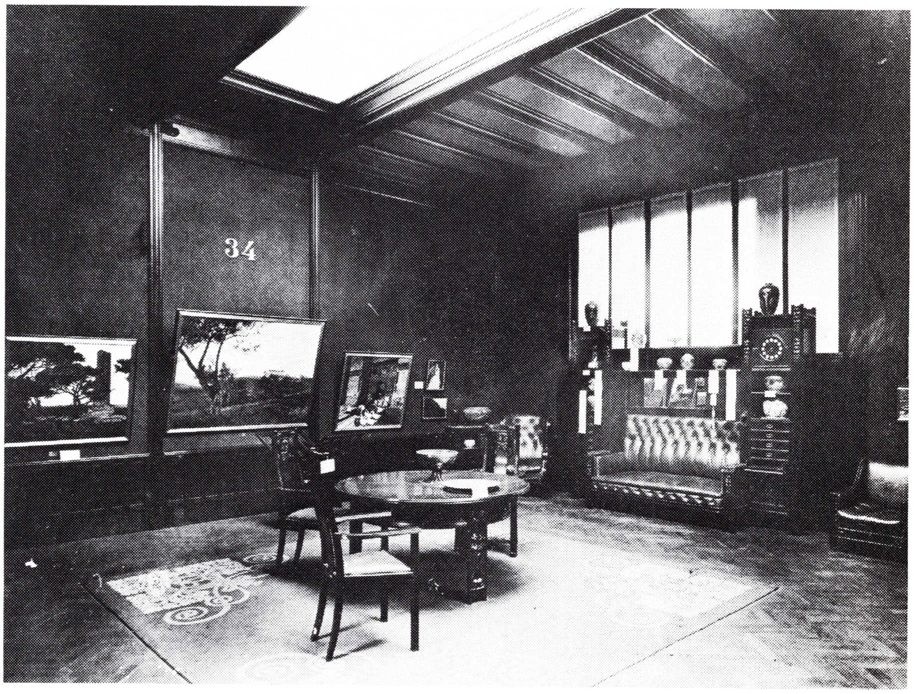
una grossa nave dalle ciminiere fumanti ferma per consentire il trasferimento di merci e passeggeri, intorno, nel mare appena increspato dalla brezza serale, si affollano una ridda di piccole imbarcazioni, sullo sfondo le navi attraccate e il cielo plumbeo per le nubi dense e il fumo. L'opera è tutta incentrata sulla contrapposizione di luce ed ombra in un gioco in cui protagonisti sono cielo e mare elementi primari della vita: la luce morente del cielo sembra come catturata fra le onde scintillanti dell'acqua che la racchiudono fra le loro pieghe e la rilasciano in un flusso senza fine.

Con una lettera dell'11 dicembre 1906 E. De Maria è designato a far parte della commissione meridionale che si occuperà della scelta per la Biennale dell'anno successivo, la lettera è a firma del sindaco di Venezia e del segretario generale.

E. De Maria presenterà quattro opere "Autunno", "A Taormina", "Viole", "Taormina", l'altro pittore siciliano presente a questa edizione è F. Lo Jacono con "Campagna siciliana", "Solitudine", e "Autunno".(12) Qualche mese più tardi A. Fradaletto comunica al De Maria la richiesta di vendita per l'opera "Viole" che definisce "graziosissima". A richiederla è una galleria pubblica ("che è, sia detto in confidenza, la galleria della tua Palermo" — confessa il segretario generale all'artista) l'offerta è di mille lire ma la vendita non sarà mai effettuata. Vincenzo Florio preferisce piuttosto acquistare per il museo del capoluogo siciliano "Taormina", vivace interpretazione della cittadina già da diversi anni località turistica di fama internazionale. L'artista sembra divertirsi a descrivere con sincero amore per la natura della sua terra, l'incantevole paesaggio della ridente Taormina, la composizione è sapientemente costruita grazie ad un alternarsi di luci ed ombre che tratteggiano i particolari con minuziosa precisione: le case arrampicate sul pendio, le finestre attraverso le quali si immaginano scorci di interni, il dolce digradare della vegetazione verso il mare, la luce che disegna le rocce frastagliate a picco sopra il mare. La macchia di verde in primo piano è come abbagliata quasi per una distrazione nell'apertura del diaframma, le colline e le asperità rocciose, sullo sfondo, sembrano emergere dalla luce, una luce solare che racconta il paesaggio, anima di colori la descrizione, crea il movimento.

Nel 1909 E. De Maria ha 58 anni ed è al culmine della sua carriera artistica: è amato dai collezionisti, quotato dai mercanti. Le sue opere sono presenti nelle collezioni delle principali gallerie in Italia e all'estero. Nella Biennale di quell'anno espone ben ventisei opere quasi una mostra personale. Gli viene dedicata un'intera sala "Bellezze di Sicilia" arredata con mobili di Ducrot, decorata da E. Basile. Si legge sulla Sicilie Illustrée "La sala 37ª che viene chiamata la "Sala del sonno", poichè in base alla bellezza delle decorazioni del Basile, alla vivacità delle pitture del De Maria (oh! quel quadro centrale luminoso e suggestivo come una piccola finestra aperta su di un radioso lembo di incantevole campagna siciliana!) i visitatori che vogliono provare la praticità delle poltrone e dei divani di Ducrot, il maestro di confort in fatto di ammobiliamenti, vi rimangono come stregati ore ed ore, sino a che il guardasale non..... li svegli!".(13)

Pini, studio per Conca d'oro, *1905.*



Sala "Bellezze di Sicilia", Biennale di Venezia, *1909.*

Lo stupore di S. Marraffa Abate che sulla Sicilie Illustrée firma l'articolo dedicato ai Siciliani alla Biennale di Venezia, per l'opera che a suo dire, maggiormente attirava l'attenzione dei visitatori, è riferita a "Paesaggio Agrigentino".

Protagonisti ne sono l'implacabile natura siciliana, arida e al tempo stesso ricca di segreti e le memorie di una civiltà antica carica di miti e di suggestioni. Il dipinto è illuminato da una luce intensa che crea lo spessore dell'albero in primo piano, disegna le forme dei rami e delle foglie, sottolinea l'aridità del suolo, mette a nudo l'argilla, scava solchi nel terreno. Sullo sfondo il tempio appare come una visione, nitido contro l'azzurro del cielo: la luce penetra tra gli intercolumni, suggerisce l'alternanza dei vuoti e dei pieni. Il tema dell'antichità classica delle memorie del passato è un motivo ricorrente nelle composizioni del De Maria. Lo ritroviamo in un'altra opera esposta alla Biennale del 1909 "Siracusa" collocata alla destra del grande dipinto raffigurante Agrigento.

É inconfondibilmente un'altro squarcio di Sicilia: il paesaggio dai colori intensi luminosi, gli alberi nodosi dalle chiome imponenti che si arrampicano verso il cielo. E, sullo stesso piano della vegetazione i resti di un Tempio dorico, le colonne possenti saldamente infisse nel terreno, mozzate dal tempo e dalle intemperie ma pur sempre maestose.

Simbolo di una specificità culturale, archetipo di un ideale di classicità mai perduto. Si mescolano nel dipinto realtà e irrealtà: immagini della vita di tutti i giorni, le pecorelle che brucano l'erba, la brezza che scuote le foglie, e la presenza imponente carica di fascino e di mistero delle antiche rovine, testimoni immutabili del trascorrere dei secoli.

Alla sinistra di "Paesaggio agrigentino" figurava un altro dipinto "La Zisa" che non mancava di attirare l'attenzione dei contemporanei tanto che con riferimento all'intera sala S. Marraffa Abate scrive "La sala che porta il maggior numero di quei piccoli bianchi cartoncini, con la scritta magica: venduto, tanto cari agli espositori".[14]

L'opera raffigura un ambiente del celebre palazzo della Zisa, il salsabil, simbolo del paradiso coranico. Fra le decorazioni arabe e normanne, i pilastri di pietra lavorata, le colonnine di candido marmo si svolge una scena idiliaca con papere e fanciulli che si refrigerano nell'acqua del bacino. É un curioso gioco di bambini: scorgiamo un fanciullo intento a lavarsi nella piscina colma dell'acqua che sgorga dal sifone, un altro in primo piano fa roteare un secchio colmo mentre i suoi coetanei si scansano per evitare di essere investiti dagli spruzzi, gli altri inseguono le papere che in gran numero riempiono la composizione e sembrano farla risuonare con i loro richiami e i battiti delle ali. La luce rischiara il dipinto dal basso, illumina le sagome delle papere, i corpi in movimento dei fanciulli, i vortici dell'acqua nel secchio, la cascata di goccioline che dal viso del fanciullo a sinistra ricadono nella piscina. É una scena gioiosa che sdrammatizza la solennità del monumento, lo riconduce ad una dimensione di vita quotidiana. E in questo mescolare sapientemente elementi aulici e soggetti comuni fondendoli in un insieme armonico è la suggestione di certe opere del De Maria. Alla base della composizione del

Rinaldo e Armida, *1912 c.*

1909 è il dipinto "Papere", uno studio a soggetto realistico sulle caratteristiche del movimento degli animali da cortile. Realismo e visioni fantastiche classicismo e citazioni dotte si mescolano in quest'opera che ancora una volta prende in esame un monumento simbolo della storia siciliana.

La specificità regionale era d'altra parte uno degli obiettivi perseguiti da A. Fradaletto, segretario generale della Biennale. Lo conferma il tono della presentazione ufficiale nel catalogo della mostra: "La bella collezione esposta in questa saletta richiama il nostro pensiero e il nostro cuore all'isola divina e sfortunata, che supera ogni altra terra italiana per lo splendore della sua natura e per la terribilità dei suoi flagelli".[15]

La personale di Ettore De Maria offriva della Sicilia, analizzata nei suoi più diversi aspetti un ampio panorama, dal folklore della "Popolana di Piana dei Greci", alle marine e ai paesaggi di campagna, alla descrizione dei monumenti: lo stile varia a seconda del soggetto da trattare, dal vedutismo alla Lo Jacono ai nuovi apporti del Liberty, per spingersi in alcuni casi, ai giochi di luce futuristi. De Maria è un ecclettico ed un abile manipolatore di linguaggi espressivi.

"Bellezze di Sicilia" è la decorazione Liberty di E. Basile, il design applicato alla produzione in serie dei mobili Ducrot, il lavoro dell'artista che si piega ai gusti, alle esigenze della committenza e del mercato ma riesce a mantenere una sua dignità e autonomia.

Si legge sulla Gazzetta di Venezia del 1909: "La Presidenza dell'Esposizione ha ora ricevuto notizia dal ministro della Real Casa che S.M. si è degnata di regalare alla città di Venezia per la sua Galleria i seguenti quadri ad olio: "Ore vespertine" di Emilio Longoni, "Verso il Faro" di Ettore De Maria Bergler, e "Vicino alla lampada" di Làszlo Hegedus".

Il giornale riporta più sotto l'entusiastica risposta del conte Grimani, sindaco di Venezia e Presidente dell'Esposizione. "Prego vostra eccellenza compiacersi voler presentare a S.M. i più vivi e sentiti ringraziamenti per la nuova prova di simpatia che si è degnato dare alla nostra città destinando alla Galleria cittadina tre splendide opere tra quelle acquistate alla nostra ottava mostra".

"Verso il Faro" oggi al Museo di Cà Pesaro rivela il gusto per la descrizione paesaggistica, per l'osservazione del vero, un reale filtrato sempre attraverso le emozioni: l'ampia distesa in primo piano illuminata dalla luce calda che filtra attraverso le nuvole accompagna lo sguardo verso la sconfinata estensione marina. Cielo e mare si confondono, si specchiano in un'atmosfera carica di suggestioni.

Alla edizione del 1909 De Maria è un trionfatore: i critici del tempo lo definiscono il miglior pittore dell'Italia meridionale. Eppure non mancavano le possibilità di paragone. Fra gli artisti più noti presenti a Venezia nel 1909 ricordiamo Francesco Lo Jacono che espone due quadri "Tramontana" e "Crepuscolo"; Domenico Quatrociocchi con "Brezza mattutina"; Lionello Balestrieri, autore di "Graziella"; Alceste Campriani con "Prima neve" e "Luce invernale"; Giuseppe Casciaro che presenta un pastello dal titolo "Napoli" ed un olio "Capri"; Giuseppe De Sanctis, in ossequio alla moda dell'esotismo intitola la sua opera "L'ombrellino giapponese".

Nel 1910 E. De Maria è il solo tra i pittori siciliani a prendere parte alla IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Le opere presentate "Fontana d'Ercole", "Giovane donna siracusana", "Pescatrice siciliana" vengono esposte nella "sala del Lazio ed altre regioni" allestita dal pittore Camillo Innocenti.(16) Segretario generale di questa edizione della Biennale è Giulio Fradaletto, figlio di Antonio.

"Le invio qui accluso il vaglia di lire 1078,55 centesimi a totale pagamento del suo quadro "Pescatrice Siciliana" — scrive con tono formale il giovane Fradaletto a Ettore De Maria. Un mese prima aveva informato l'artista della vendita di un'altra delle tre opere in mostra a Venezia "La fontana d'Ercole" destinata alla Galleria d'arte moderna di Palermo che si sarebbe inaugurata proprio in quell'anno. Prezzo di vendita dell'opera: milleseicento lire.

Nel maggio del 1911 E. De Maria è ancora una volta invitato a partecipare alla prossima Biennale "Egregio signore, riconfermandole il nostro invito, la preghiamo di voler consacrare all'impresa di Venezia le sue maggiori e migliori energie... " la lettera è, come sempre, a firme del sindaco e di Antonio Fradaletto. Le incitazioni dei due organizzatori non cadono nel vuoto "Importa più che mai che nella mostra ventura l'arte nostra rifulga di viva luce e rivaleggi con l'arte straniera anzicchè correre

Papere, studio, *1885 c.*

il rischio di rimanere sopraffatta".

Scontata l'adesione del pittore legato ormai da anni da un rapporto di amicizia con l'onorevole Fradaletto ed ormai a buon diritto tra i veterani delle manifestazioni veneziane.

Affiora dal tono della corrispondenza la coscienza del ritardo della esperienza artistica italiana rispetto alle coeve ricerche europee. Il 1910 è l'anno della creazione delle "Demoiselles d'Avignon" di Picasso, del trionfo della frantumazione cubista dell'immagine.

La pittura italiana a parte e nonostante le esperienze futuriste è, in generale, ancora saldamente attestata su moduli ottocenteschi.

Nel 1912 De Maria espone "Rinaldo e Armida": già nel titolo è implicito il riferimento all'antica tradizione dell'opera dei pupi. Lo sfondo della composizione è il palcoscenico di un teatrino, al centro campeggia una figura femminile descritta nell'atto di condurre le movenze del paladino: i movimenti della donna e del pupo sono speculari analogo l'atteggiamento della gamba sinistra ritratta indietro, gli sguardi si incrociano, si invertono i ruoli come in un gioco delle parti: la donna è regista e burattino, il pupo è burattino e regista. La luce sottolinea questo scambio ambiguo di parti: illumina le braccia e il volto in modo quasi innaturale, i movimenti della donna sono rigidi, a scatto, l'atteggiamento del volto fisso come una maschera. Altri burattini senza testa, muti spettatori, attendono, in un angolo, che qualcuno assegni loro una parte, pronti ad animarsi solo che si tendano e manovrino i fili. L'opera piacque non poco tantocchè lo stesso anno venne acquistata per rimpinguare il patrimonio della nascente Galleria d'arte moderna di Palermo, creata per iniziativa degli imprenditori cittadini.

Nella stessa edizione dell'Esposizione veneziana E. De Maria presenta altre due opere: "Santa Maria della Catena" e "La basilica fra gli ulivi". Descrizione quest'ultima del famoso Duomo di Cefalù contornato da una lussureggiante vegetazione mediterranea. Il tema era già stato trattato dall'artista alcuni anni prima descrivendo le absidi della Cattedrale di Cefalù e il paesaggio circostante. In primo piano la chiesa si offre alla percezione nello splendore della sua architettura, la luce calda, solare, disegna le monofore e i loggiati, rende lo spessore delle colonne, la sporgenza del pronao, sottolinea lo slancio delle due absidi protese verso il cielo. La cattedrale occupa lo spazio con la maestosità della sua mole, è una presenza reale che si integra nella natura, non la sconvolge, non ne muta le caratteristiche, i colori, è una presenza discreta, non incombe sull'ambiente naturale. Volutamente è collocata sulla destra, decentrata rispetto all'asse della composizione lo sguardo si fissa sul grande ulivo a sinistra con i rami frondosi che si estendono al di là del visibile, sulla vegetazione selvaggia del terreno dove le cromie intense dei fiori e dell'erba, rese a piccoli tocchi di luce, si inseguono sino al sagrato della chiesa. Nel 1894 Monet aveva trattato nella "Cathédrale" un tema analogo: un monumento visto en plein air, reso nella immediatezza della percezione visiva. La luce solare senza ombre cancella lo spessore delle architetture, sfalda i contorni, l'uso dei colori primari annulla le ombre e le differenze

Santa Maria della Catena, *1912.*

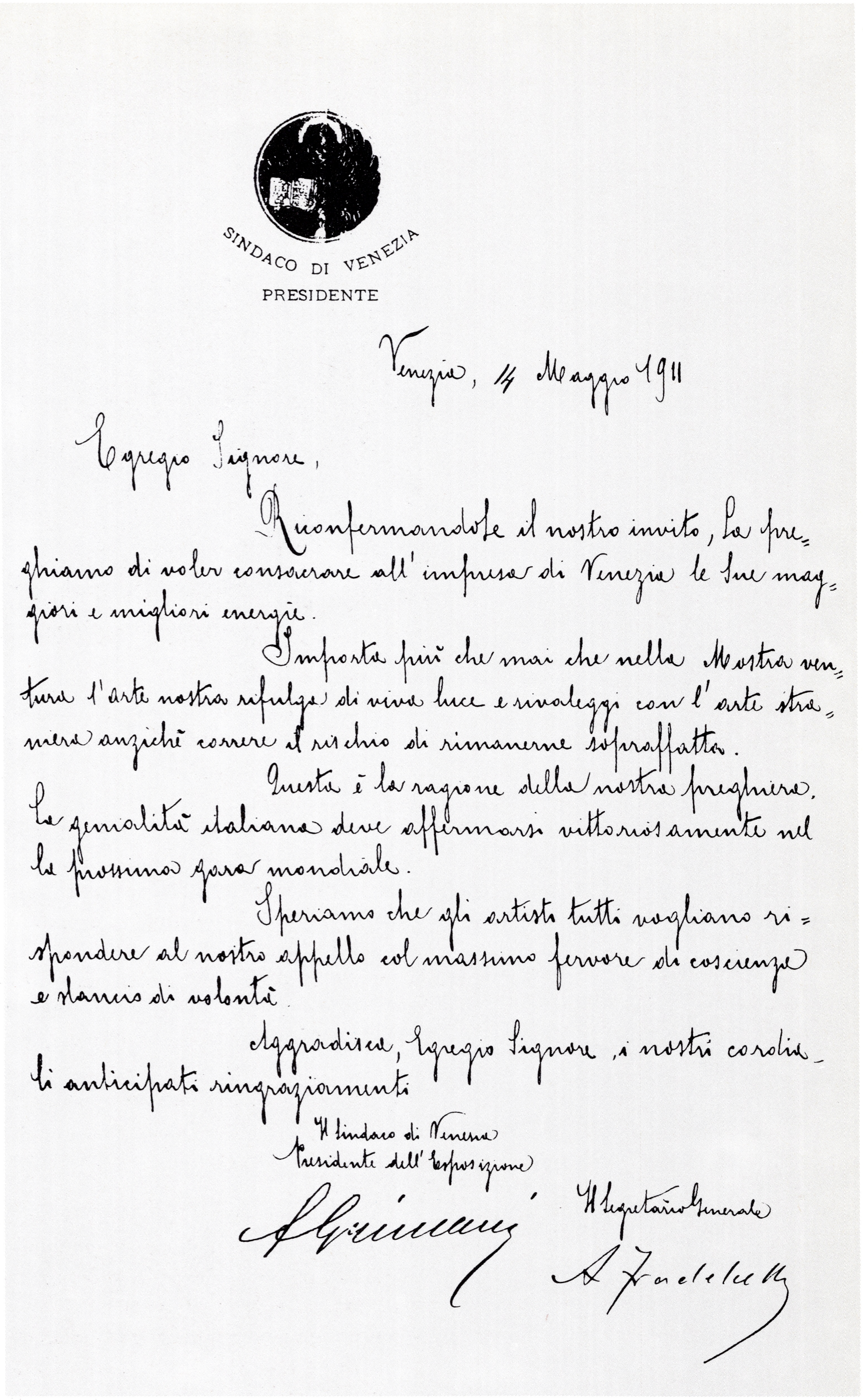
di chiaro, scuro. É il momento culminante della ricerca impressionista. De Maria lavora per lungo tempo a Firenze, è a contatto con i macchiaioli: ben poco della esperienza del salon des refouseés penetra nell'arte del vedutismo. Estranea alle coeve ricerche francesi rimmarranno la pittura di Lo Jacono, Leto, De Maria, mentre fra i siciliani, solo Catti riuscirà per certi versi, a cogliere, filtrato attraverso l'esperienza dei macchiaioli, il tocco impressionista nella stesura dei colori.

Dopo il 1912 Antonio Fradaletto lascia la Biennale, Vittorio Pica è il nuovo direttore. La data segna anche la fine della partecipazione di E. De Maria alle Esposizioni veneziane. L'affermarsi della avanguardie, i nuovi fermenti in campo artistico, il clima culturale che precede l'inizio del primo conflitto mondiale, contrastano con l'atmosfera serena senza turbamenti che l'artista esprime nelle sue opere. Cambiano anche i gusti della committenza: al mondo patinato della bélle époque alle immagini femminili piene di grazia si sostituisce una realtà più sfaccettata, un mondo più complesso. É il trionfo della donna mascolina e degli eroi dannunziani.

Vengono meno anche gli interessi commerciali dei Florio nella penisola, la potenza della famiglia palermitana comincia a vacillare.

L'ultimo periodo della produzione artistica di De Maria ha come scenario la Sicilia e Palermo. Nel 1913 ottiene la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti, vi rimarrà sino al 1931.

Non ne risentirà la sua produzione artistica che, sebbene rivolta ad un pubblico differente, non cesserà sino all'ultimo di raccogliere consensi.



SINDACO DI VENEZIA
PRESIDENTE

Venezia, 14 Maggio 1911

Egregio Signore,

Riconfermandole il nostro invito, La preghiamo di voler consacrare all'impresa di Venezia le Sue maggiori e migliori energie.

Importa più che mai che nella Mostra ventura l'arte nostra rifulga di viva luce e rivaleggi con l'arte straniera anzichè correre il rischio di rimanerne sopraffatta.

Questa è la ragione della nostra preghiera. La genialità italiana deve affermarsi vittoriosamente nella prossima gara mondiale.

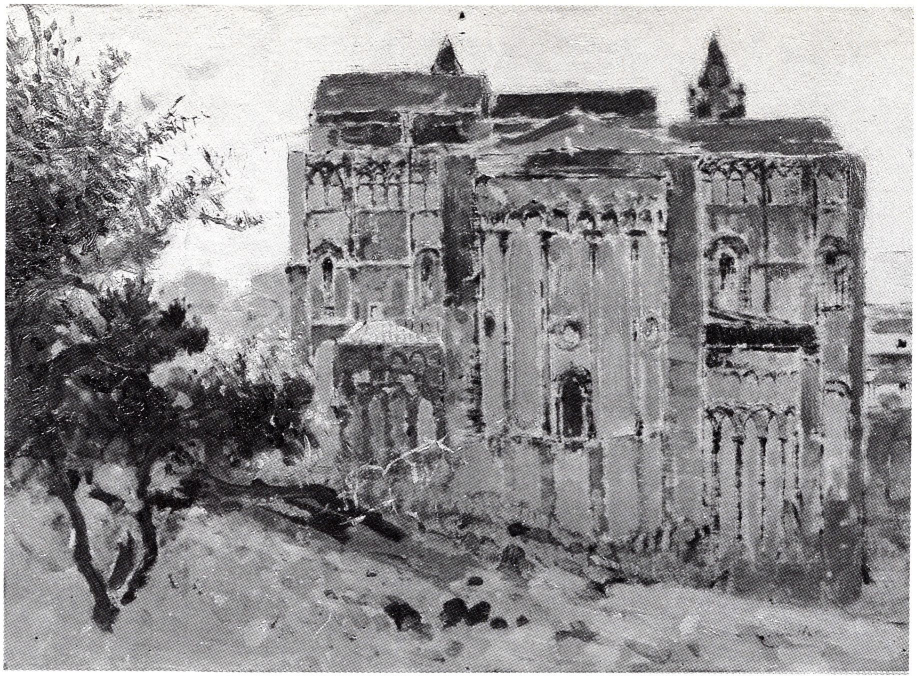
Speriamo che gli artisti tutti vogliano rispondere al nostro appello col massimo fervore di coscienza e slancio di volontà.

Aggradisca, Egregio Signore, i nostri cordiali anticipati ringraziamenti.

Il Sindaco di Venezia
Presidente dell'Esposizione
A. Grimani

Il Segretario Generale
A. Fradeletto

Lettera di A. Fradaletto e del Sindaco di Venezia ad Ettore De Maria Bergler, *maggio 1911*.



Absidi della cattedrale di Cefalù, studio, *1912 c.*

Iconografia

Paesaggi, Ritratti, Decorazioni

Alle foci dell'Arno, *1877*.

Studio Fiorentino, *1878*.

Spiaggia di Valdesi, *1884*.

Ritratto della madre, *1886*.

Paesaggio con ulivi, G.d.A.m.

Autoritratto, *1885.*

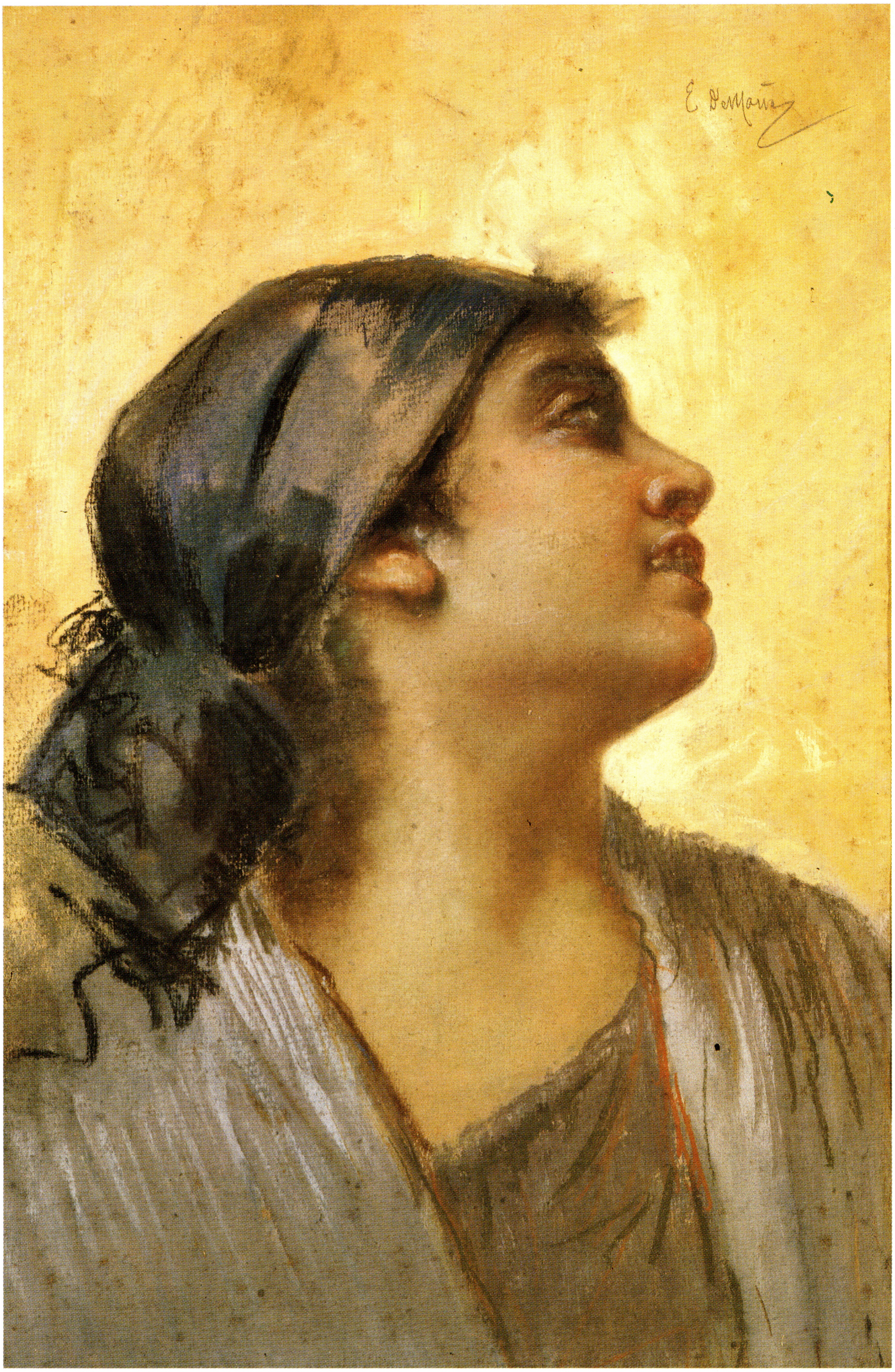
Febbraio in Sicilia, *1905 c.*

Tempio di Giove a Siracusa, *1901*.

All'acqua, *1889*.

Venditrice d'acqua,
1906.

Francofonte, *1888.*



Ritratto di contadina,
1915 c.

Figura muliebre, *1929.*

Donna
di Sicilia,
1933.

Rinaldo e Armida, *1912.*

Cavalli alla foce, *1891.*

Taormina, *1907*.

Paesaggio con papaveri, *1904*.

E. De Maria Bergler

Ritratto della Sig.ra Ida Basile Negrini, *1915 c.*

Veduta di Palermo da S. Maria di Gesù, *1905.*

Duca di Madrid, *1894.*

Duchessa di Madrid, *1894.*

Sig.ra Lecerf, *1915 c.*

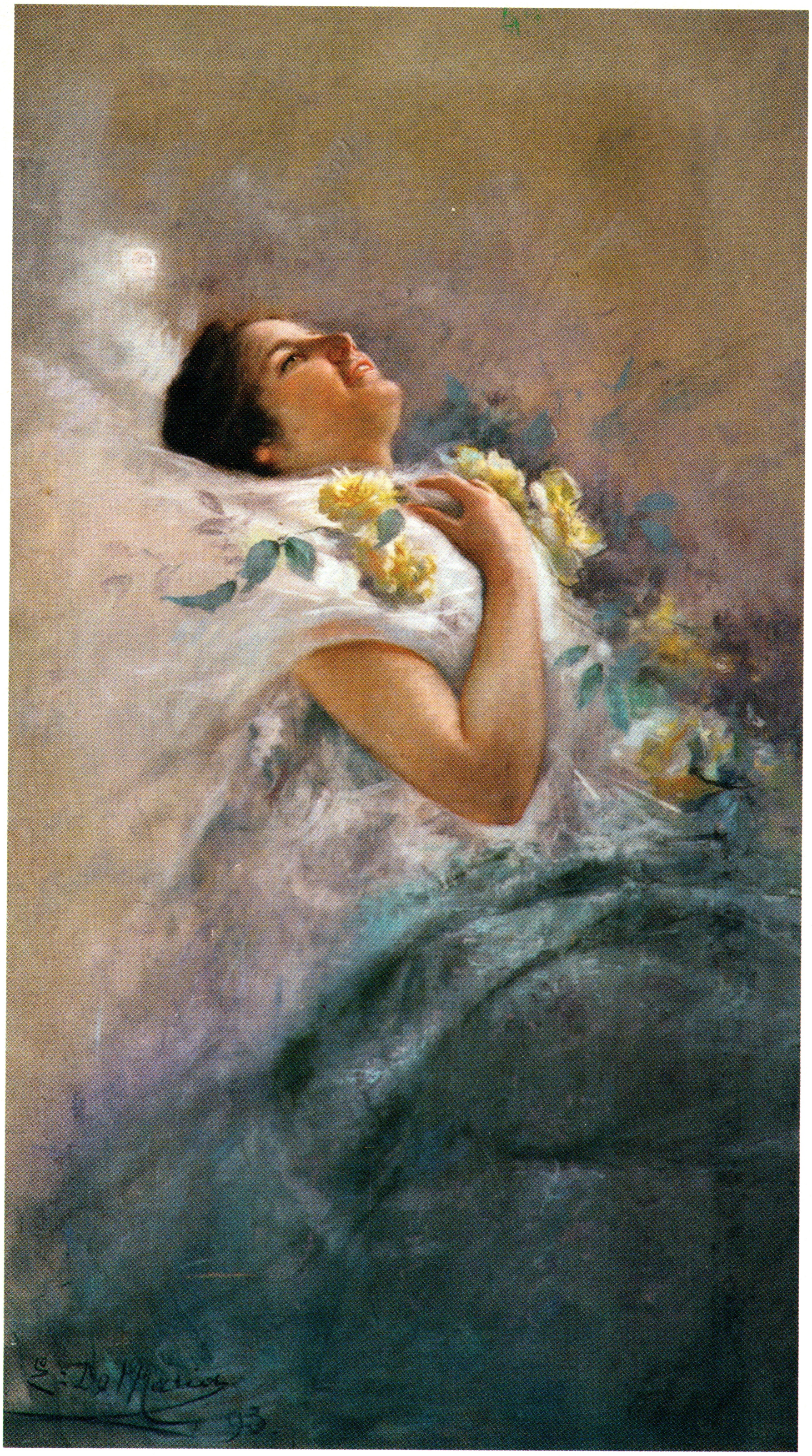
Bambine, *1888*.

Ritratto di Giovannuzza Florio,
1902.

Donna Franca Florio, *1893.*

Ritratto della Sig.ra Guarrasi, *1923.*

Ritratto della nipote Giulia, *1925.*



Estasi, *1893.*

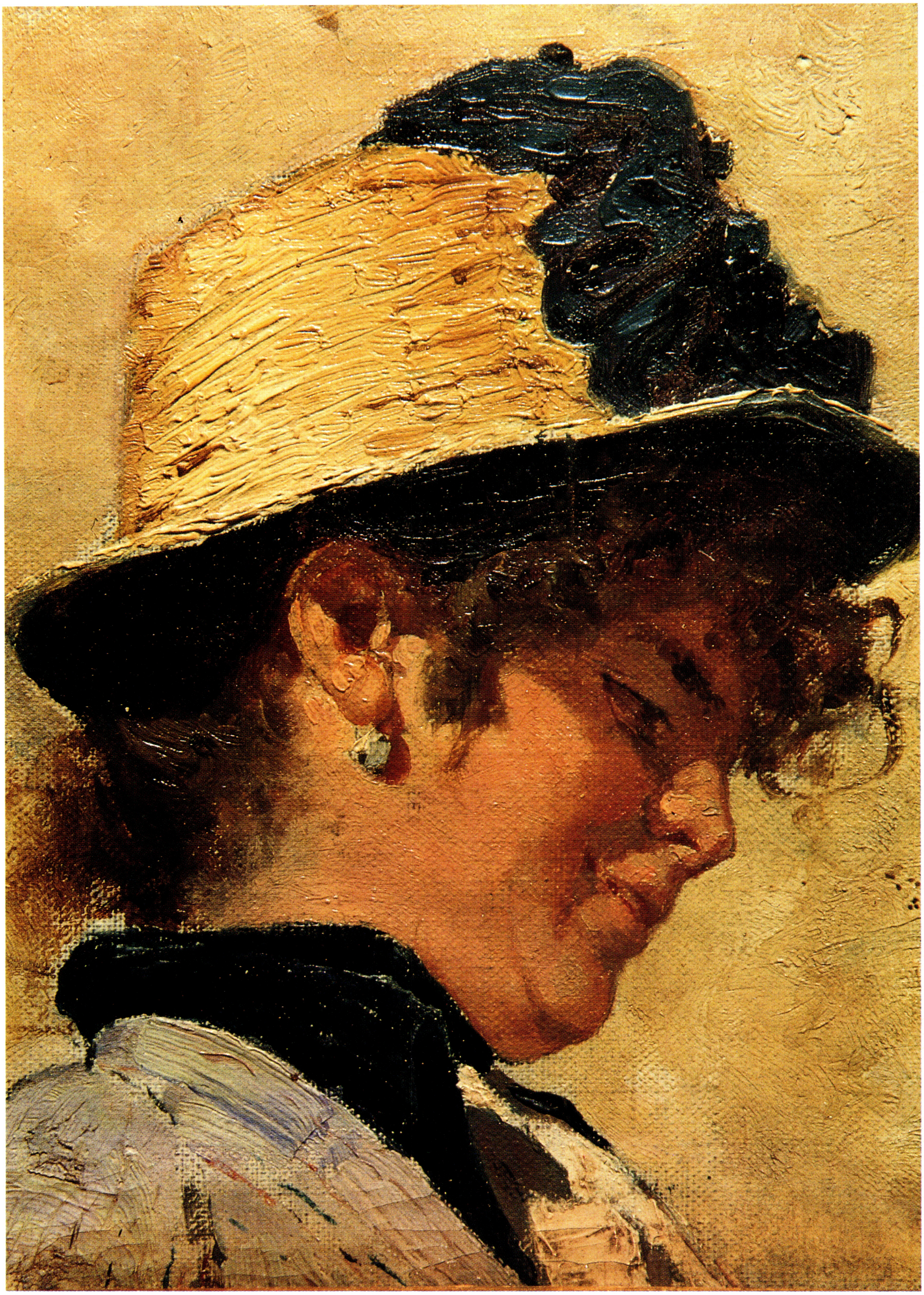
Ercole Farnese, *1918.*

Figura muliebre, *1895.*

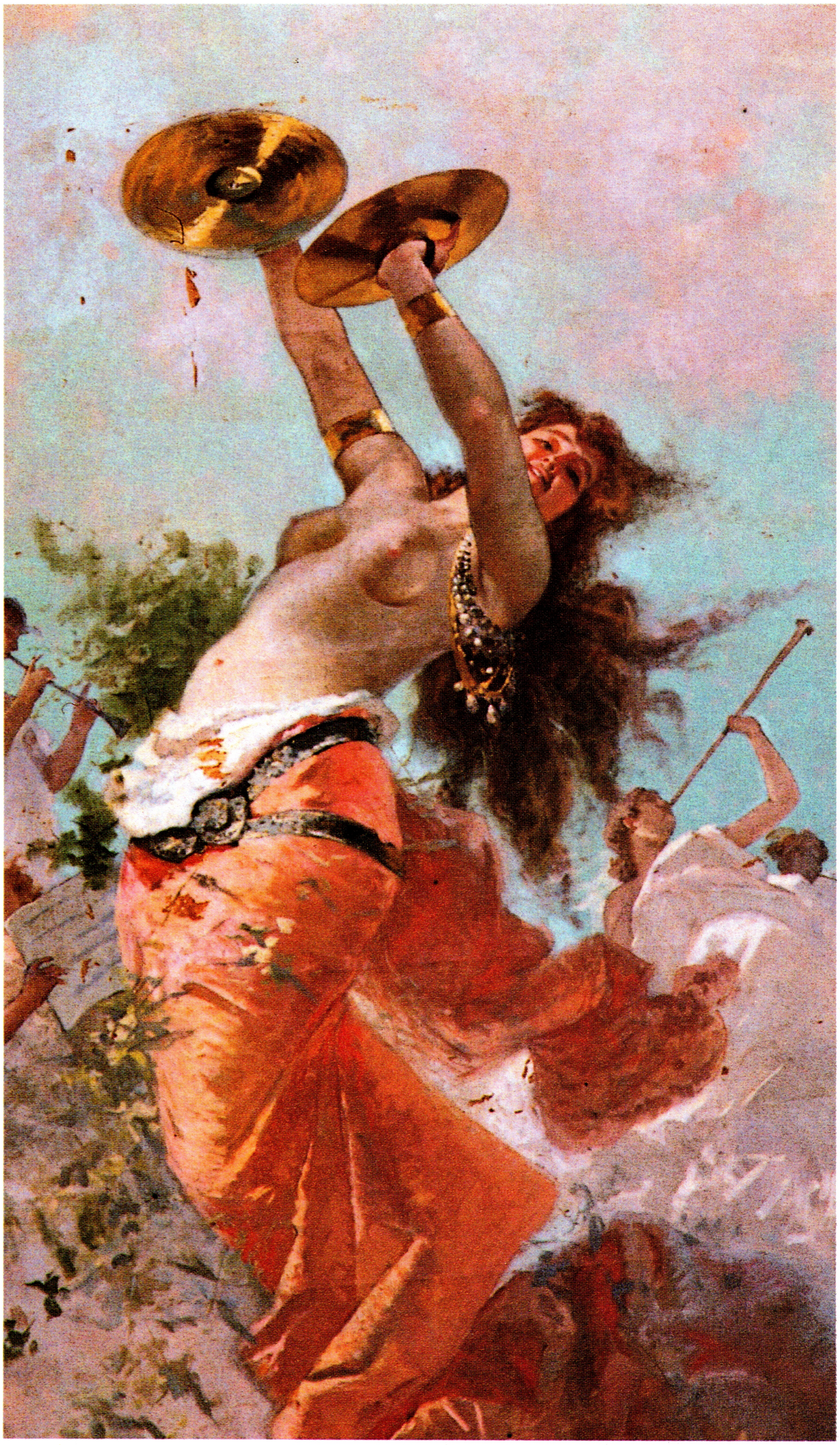
Amore e Psiche, *1890.*

Particolare della "Sala d'Estate",
Villa Whitaker, *1887 c.*

Studio di testa, *1880.*

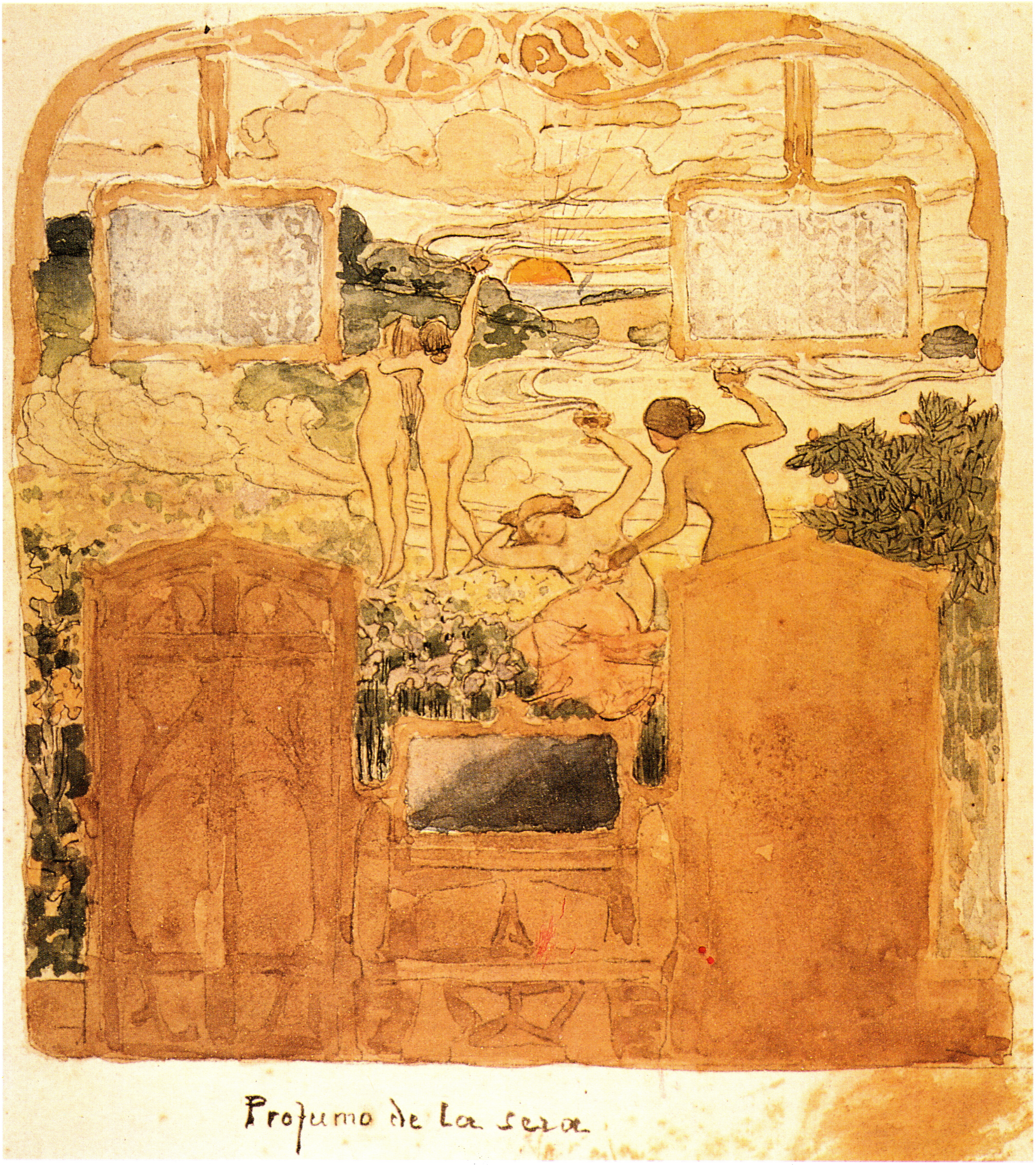


Particolare bozzetto per Naiadi,
Sala Pompeiana - Teatro Massimo,
1893 c.



Particolari soffitto Sala Spettacoli,
Teatro Massimo, *1893/97 c.*

Villa Igea, bozzetto Profumo del mattino, *1899 c.*

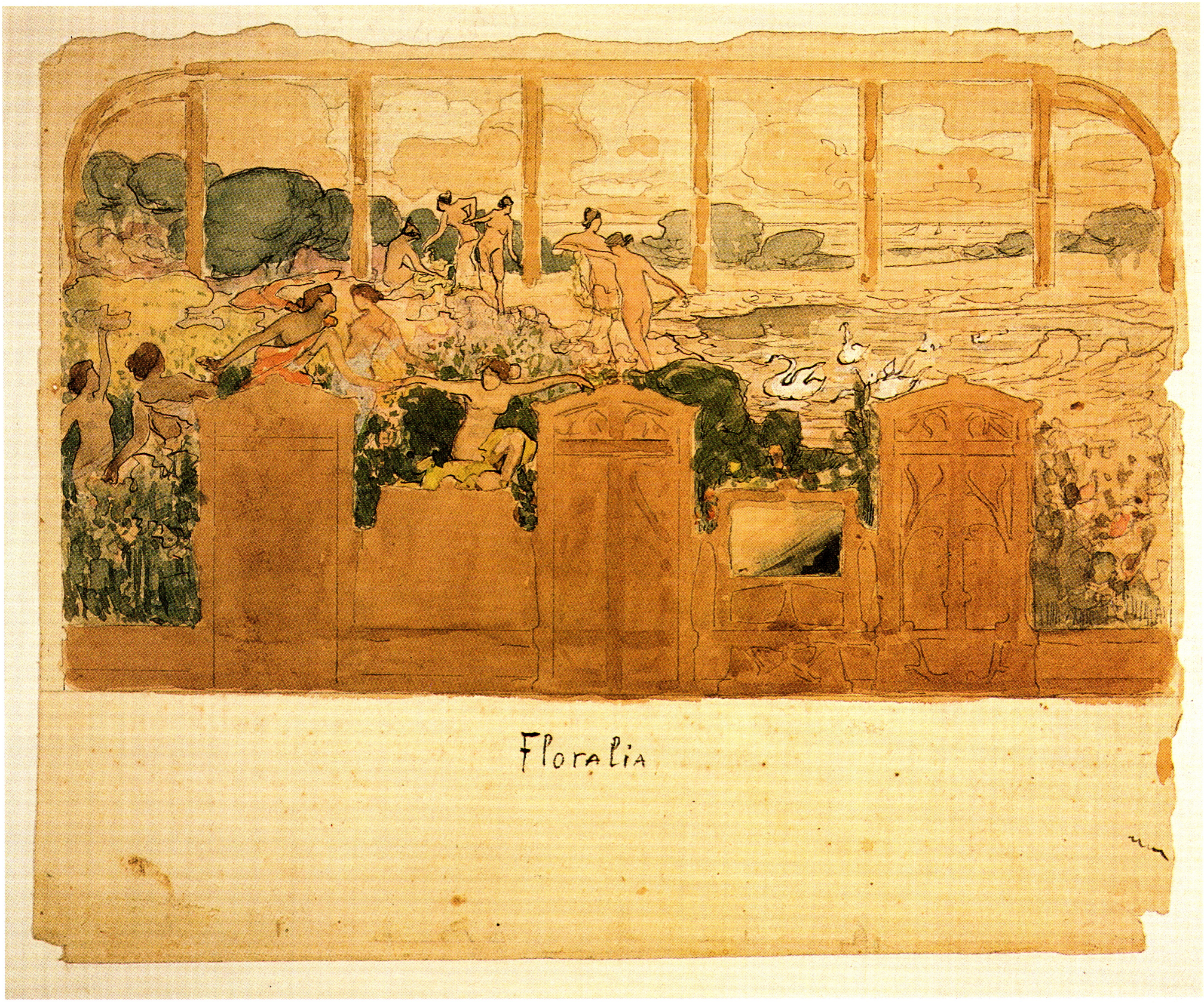


Villa Igea, bozzetto Profumo de la sera, *1899 c.*

Villa Igea, Sala Liberty, affresco
Profumo del mattino, *1899/1900 c.*

Villa Igea, Sala Liberty, affresco
Profumo de la sera, *1899/1900 c.*

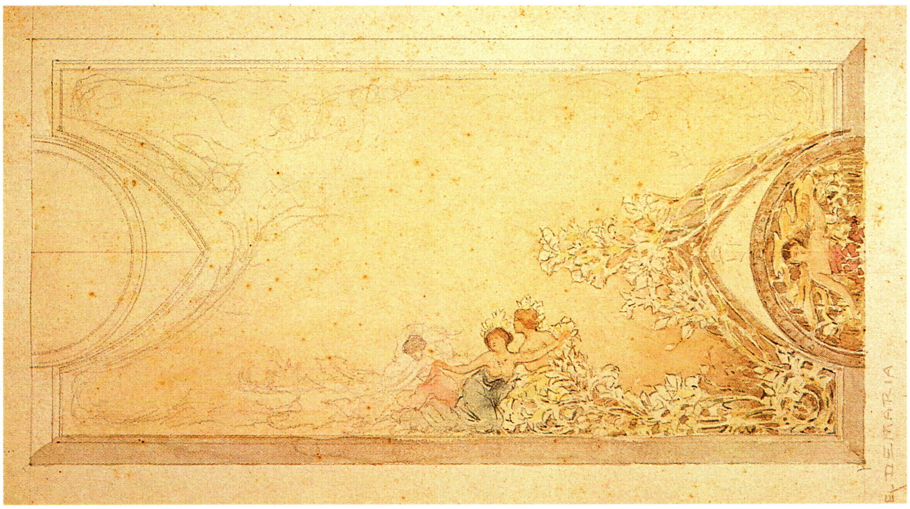
Villa Igea, particolari dell'affresco Floralia.

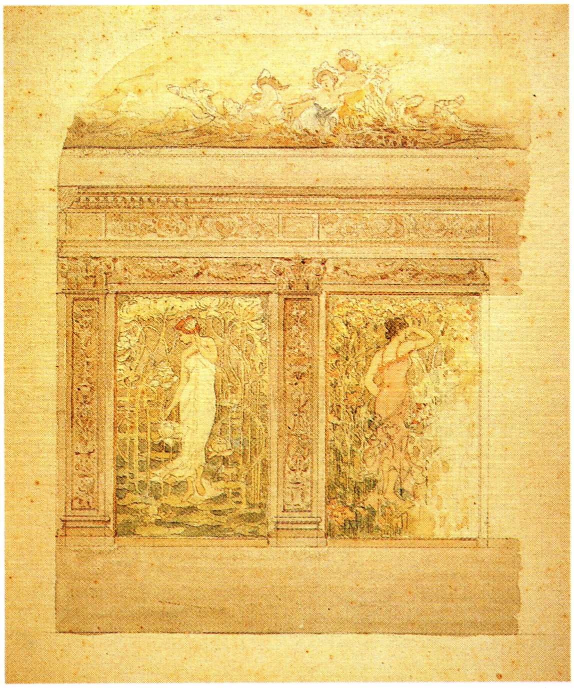


Villa Igea, bozzetto Floralia, *1899 c.*

Villa Igea, affresco porticato.

Villa Igea, affresco Floralia.





Bozzetti per decorazione.

Bozzetto decorazione plafond.

Sovraporte della Cassa di
Risparmio di Palermo.

Sovraporte della Cassa di
Risparmio di Palermo.

Allegoria del Risparmio, Sala Consiglio della Cassa di Risparmio di Palermo, *1915*.

Cigni alla fontana Pretoria,
1918 c.

Scogliera sul Lago, *1920.*

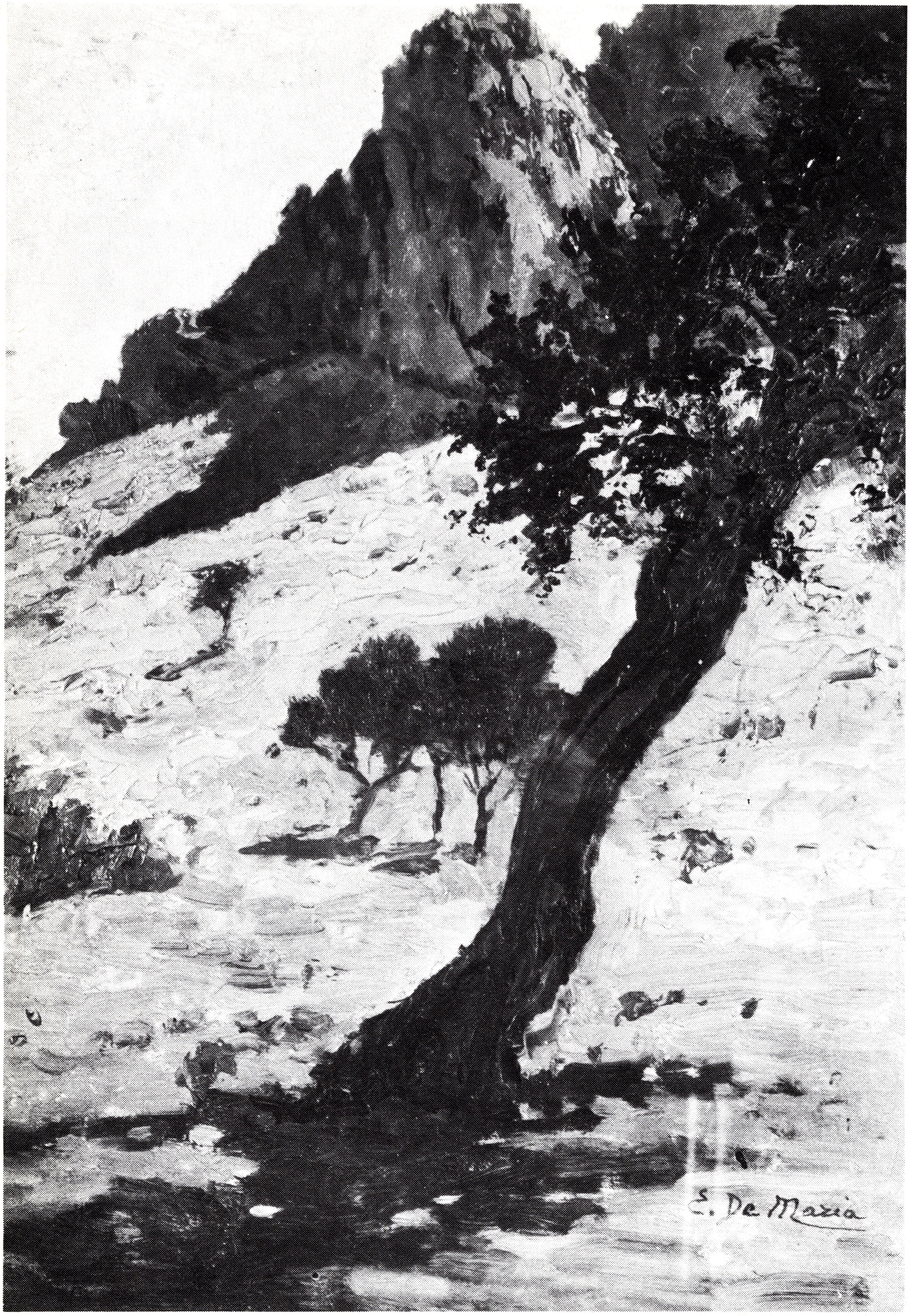
Papere, *1885 c.*

Cortile. *1918*.

Finestre al sole, *1875/77 c.*

Antico Palazzo, *1915*.

Il cortile. *1883*.

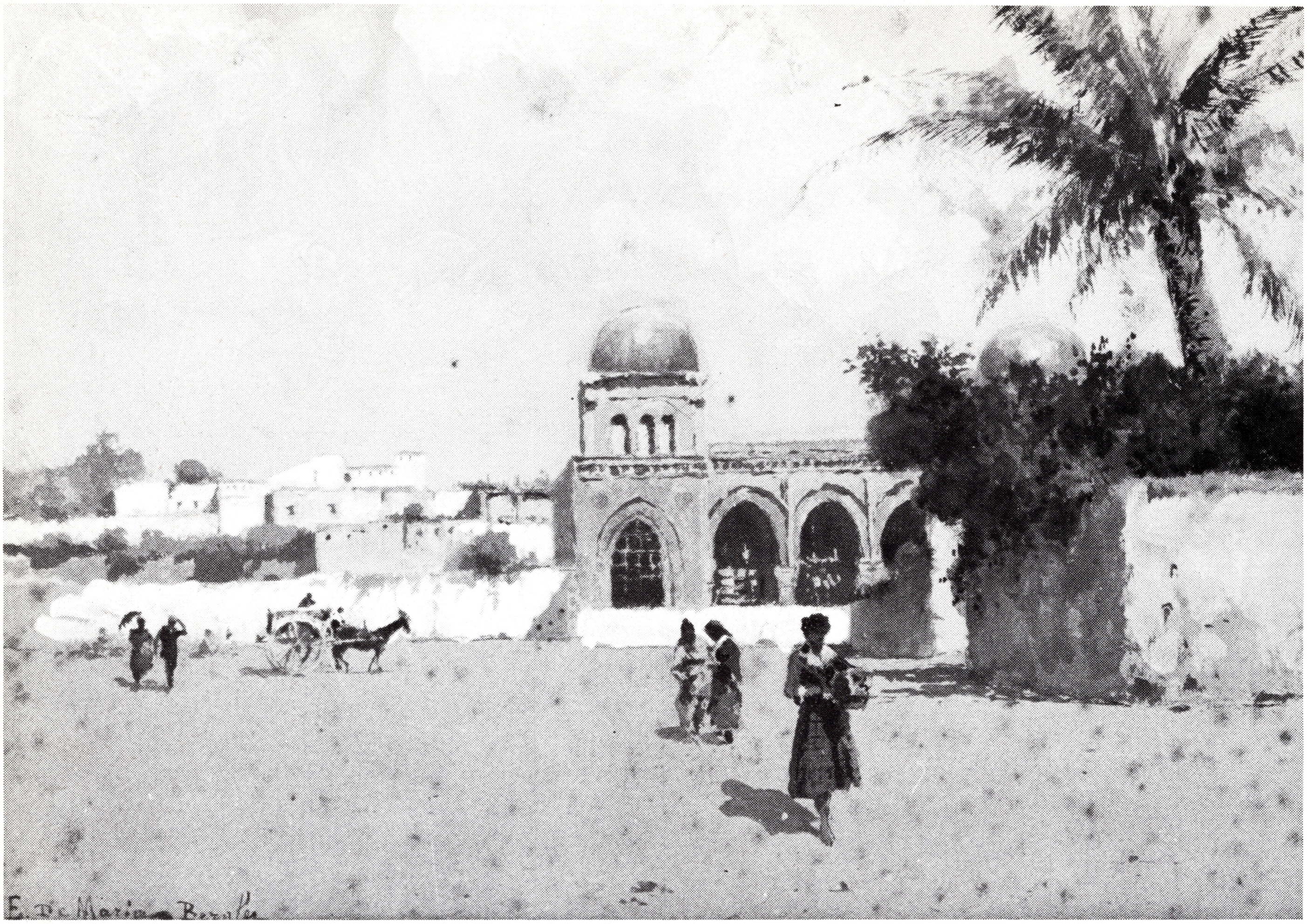


Ulivi alle falde
di Montepellegrino,
1925 c.

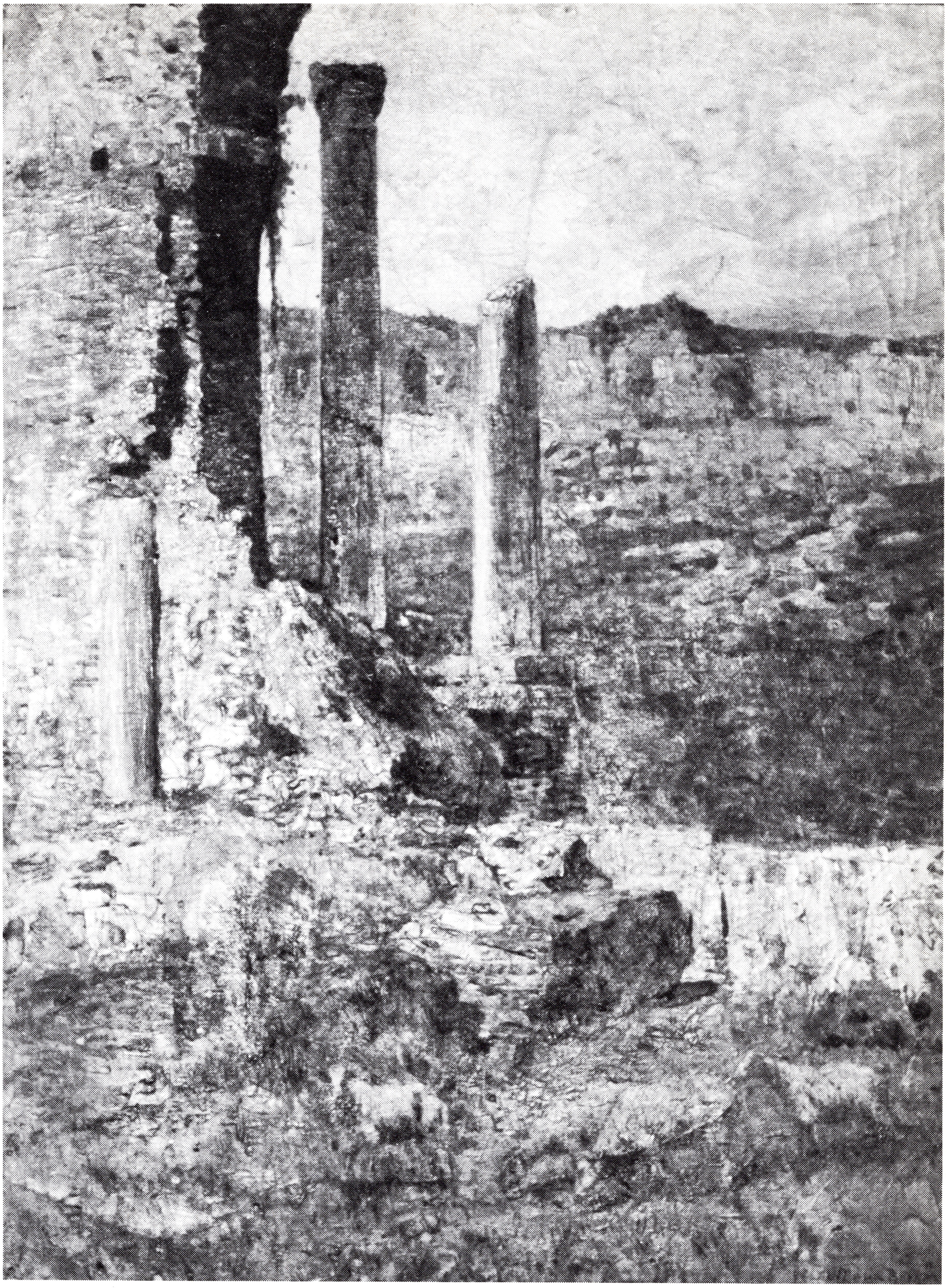
Paesaggio con ulivi.
1880 c.

Particolare di palazzo Sclafani,
1900.

Contadina con brocca, *1920.*

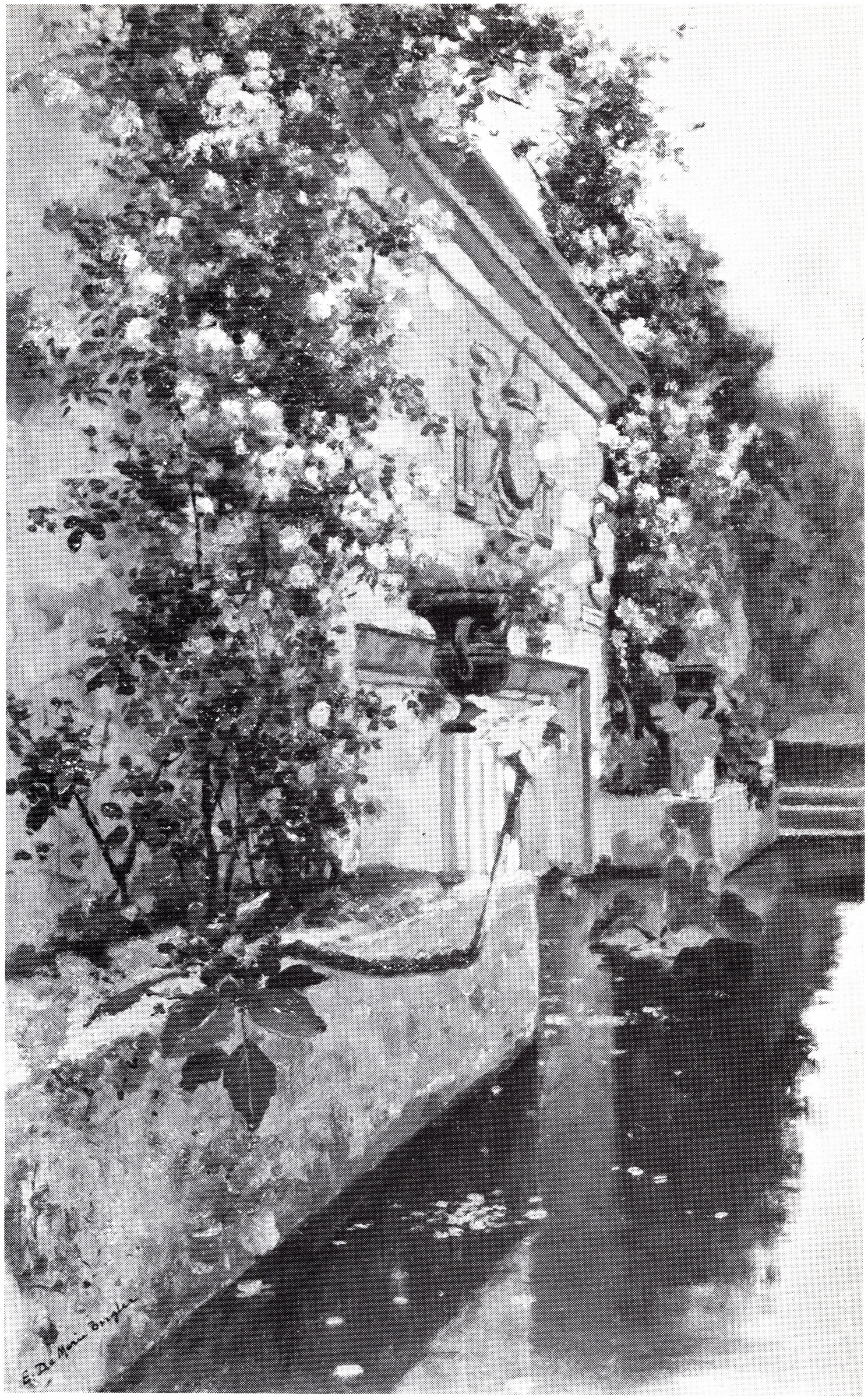


Padiglione dell'Esposizione
Nazionale di Palermo, *1891.*



Resti d'anfiteatro,
1915.

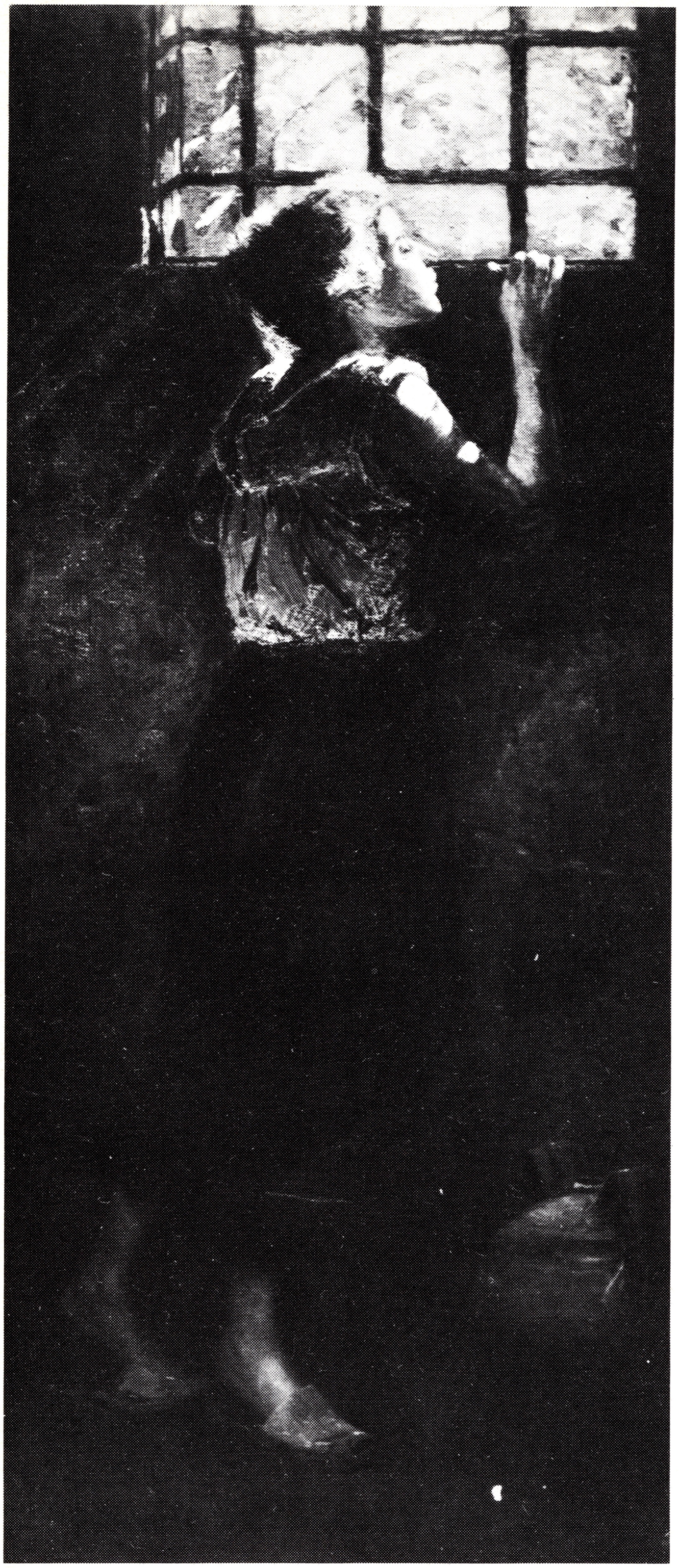
Profilo di donna, *1929 c.*



Ninfeo. *1915.*

Agavi, *1880 c.*

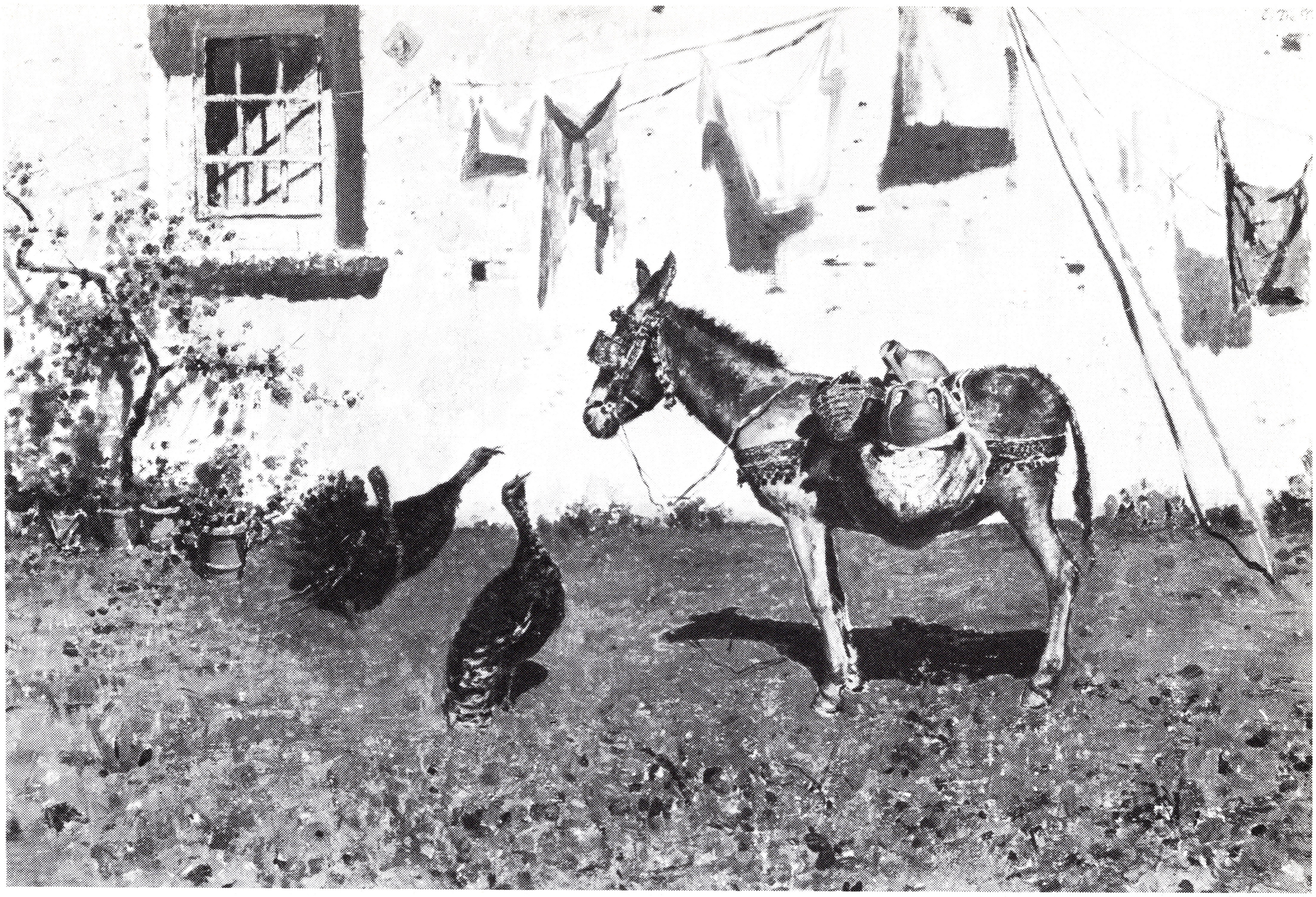
Paesaggio con fiume, *1898.*



Curiosa, *1905.*

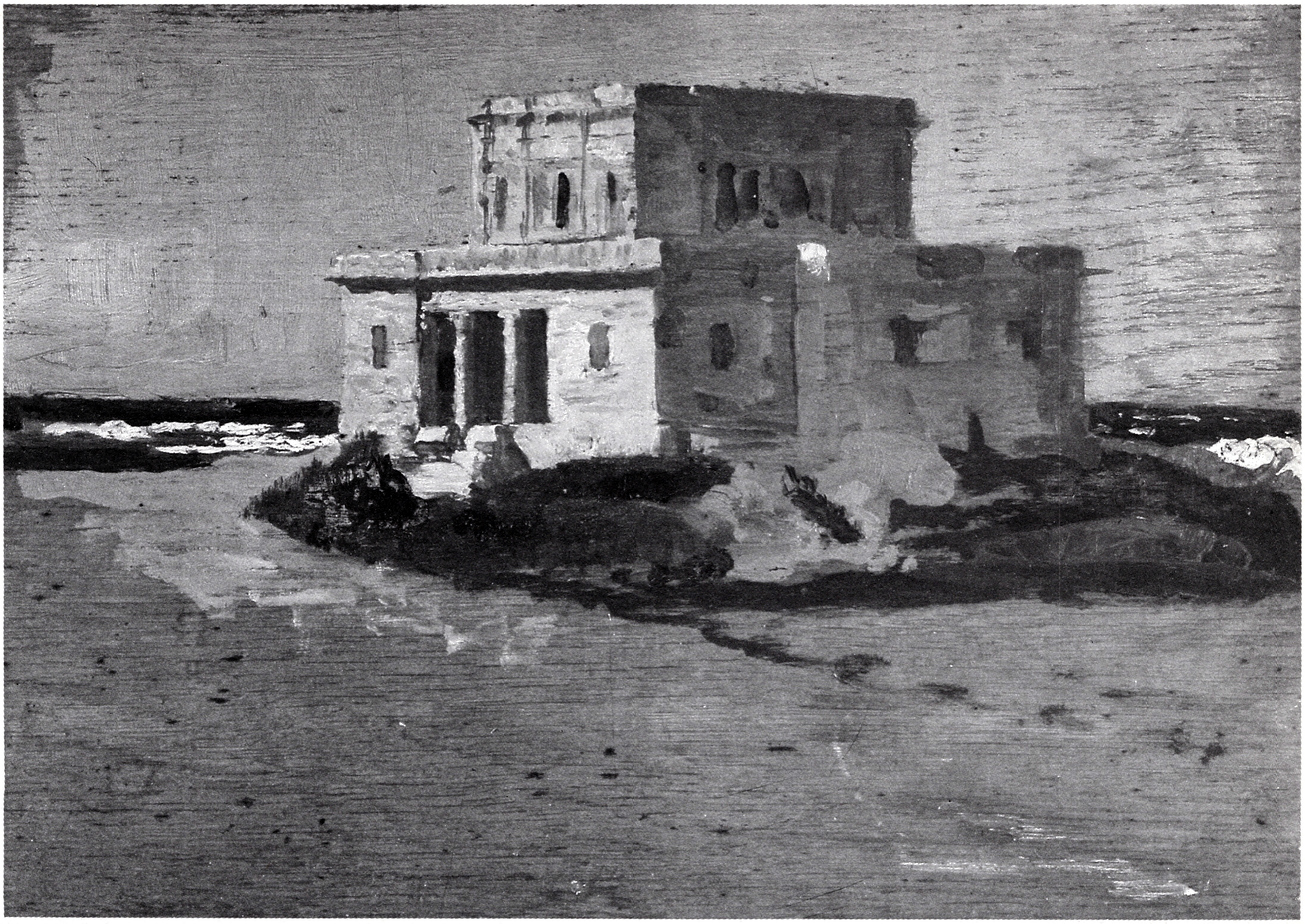
Il voto, *1890.*

Contadina di Sicilia,
1889.



Asino e tacchini al sole, *1888*.

Marina, *1926.*

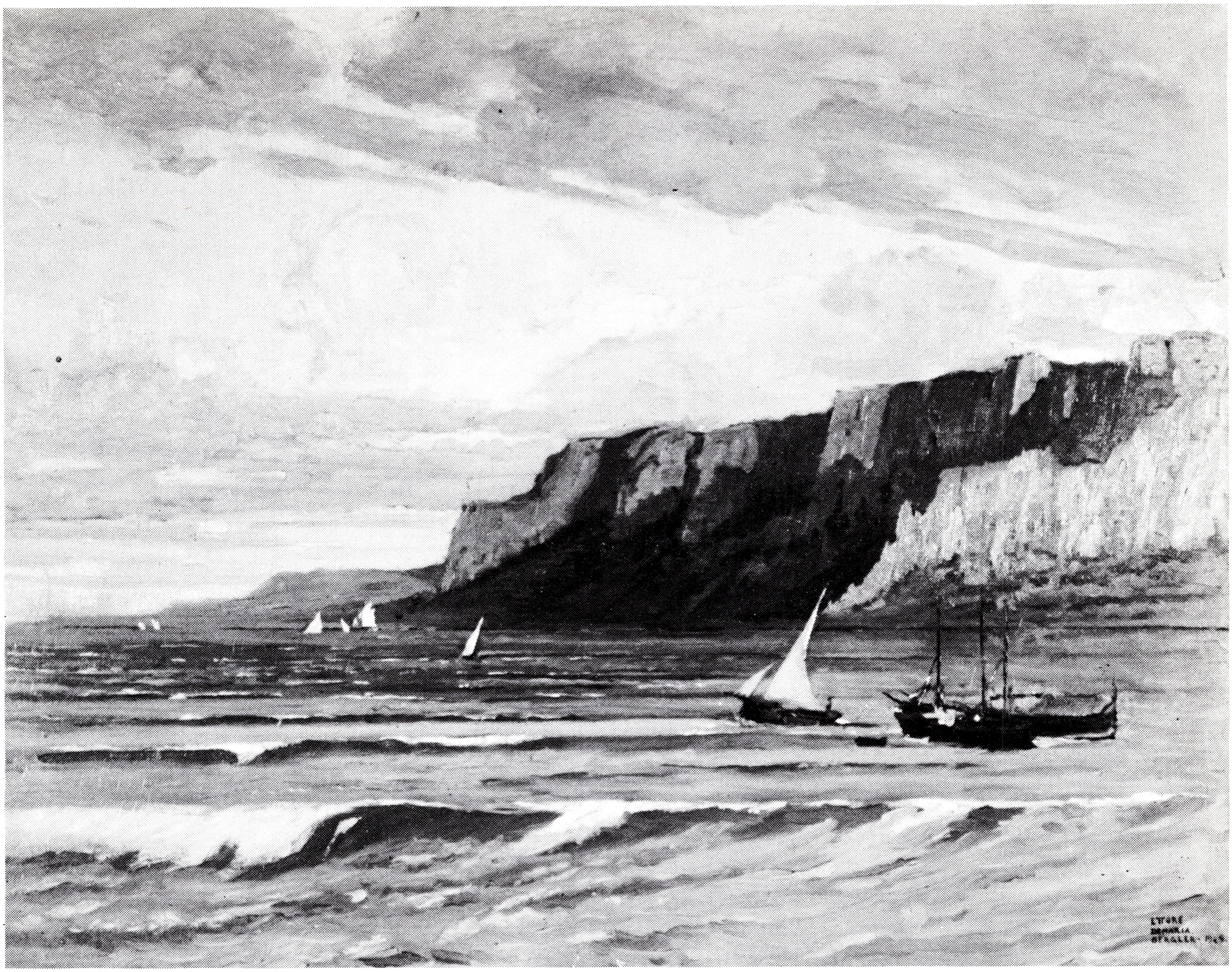


Veduta con edificio, *1878 c.*

Addaura, *1929 c.*

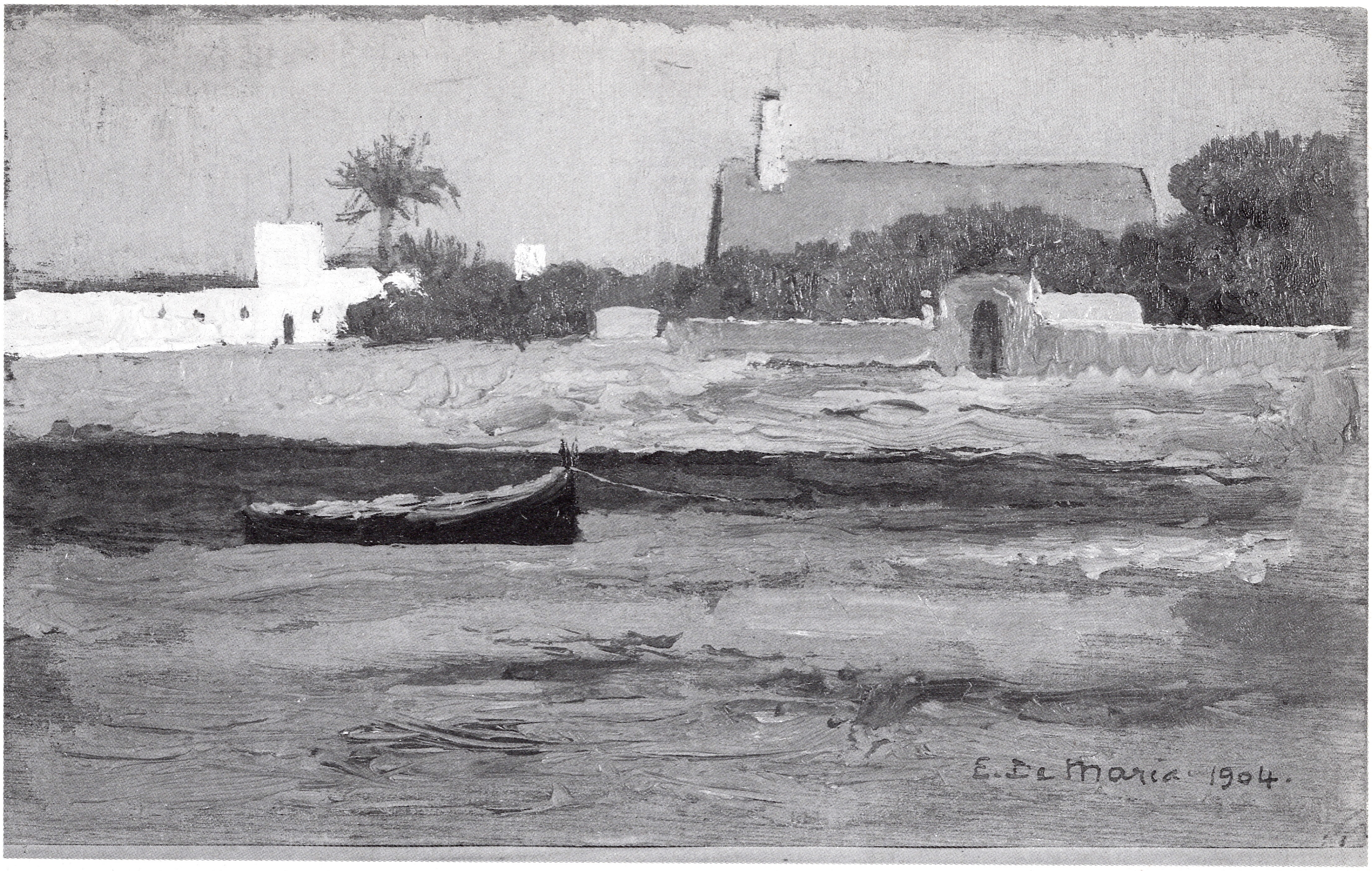
Mondello visto da Valdesi,
1900 c.

A Sera, *1901 c.*

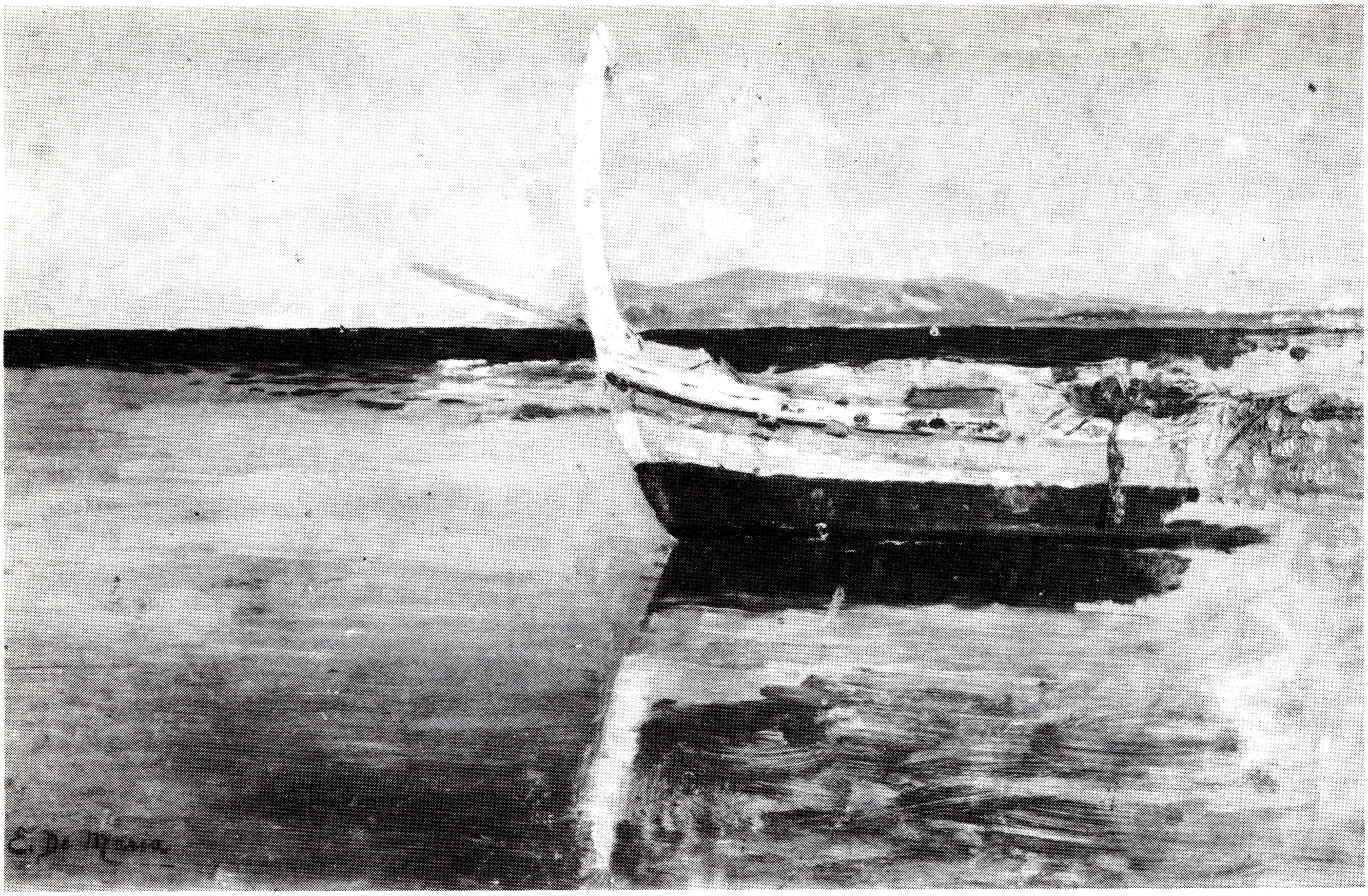


Marina, *1929.*

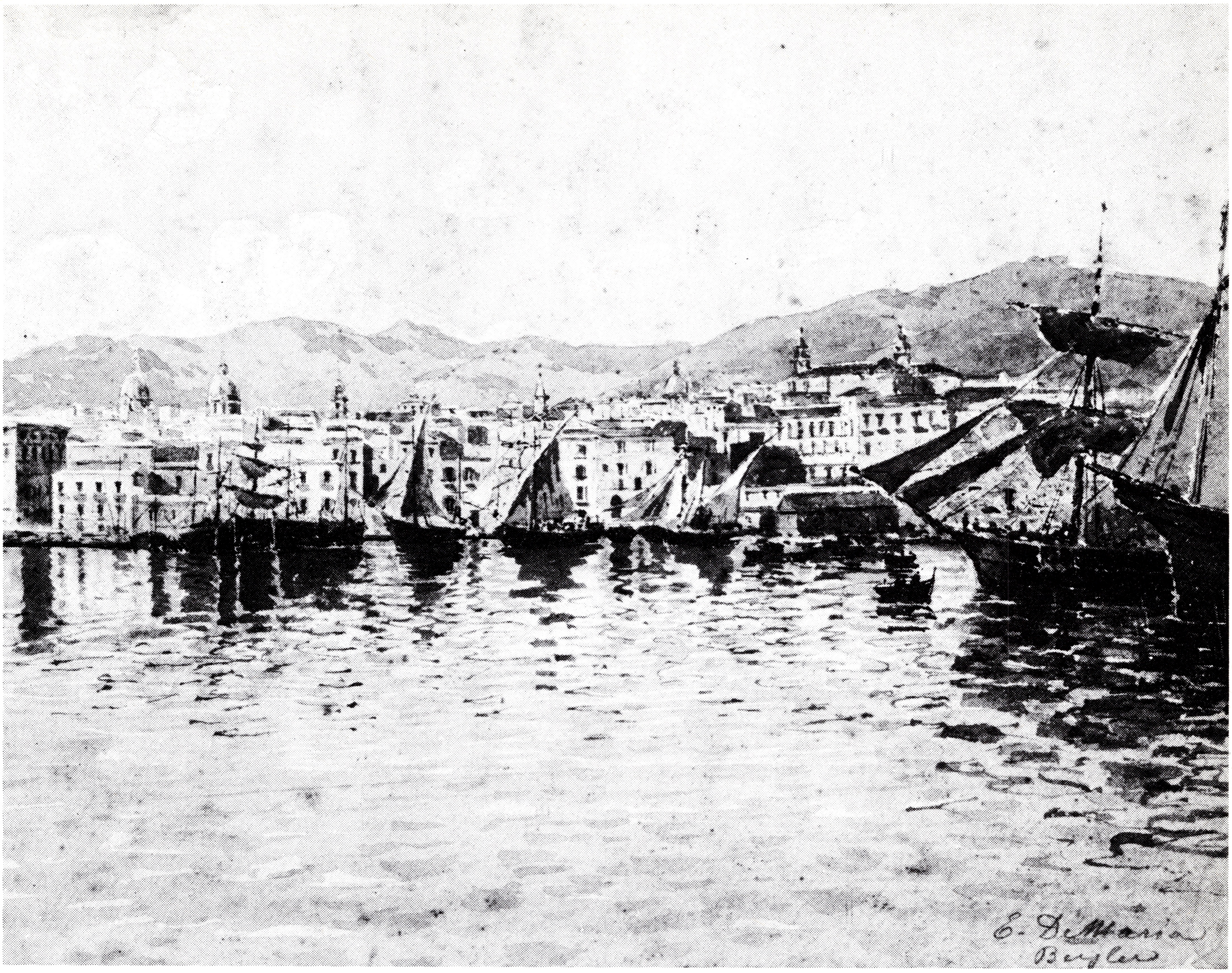
Marina, *1905.*



Marina, *1904 c.*



Marina con barca, *1910 c.*



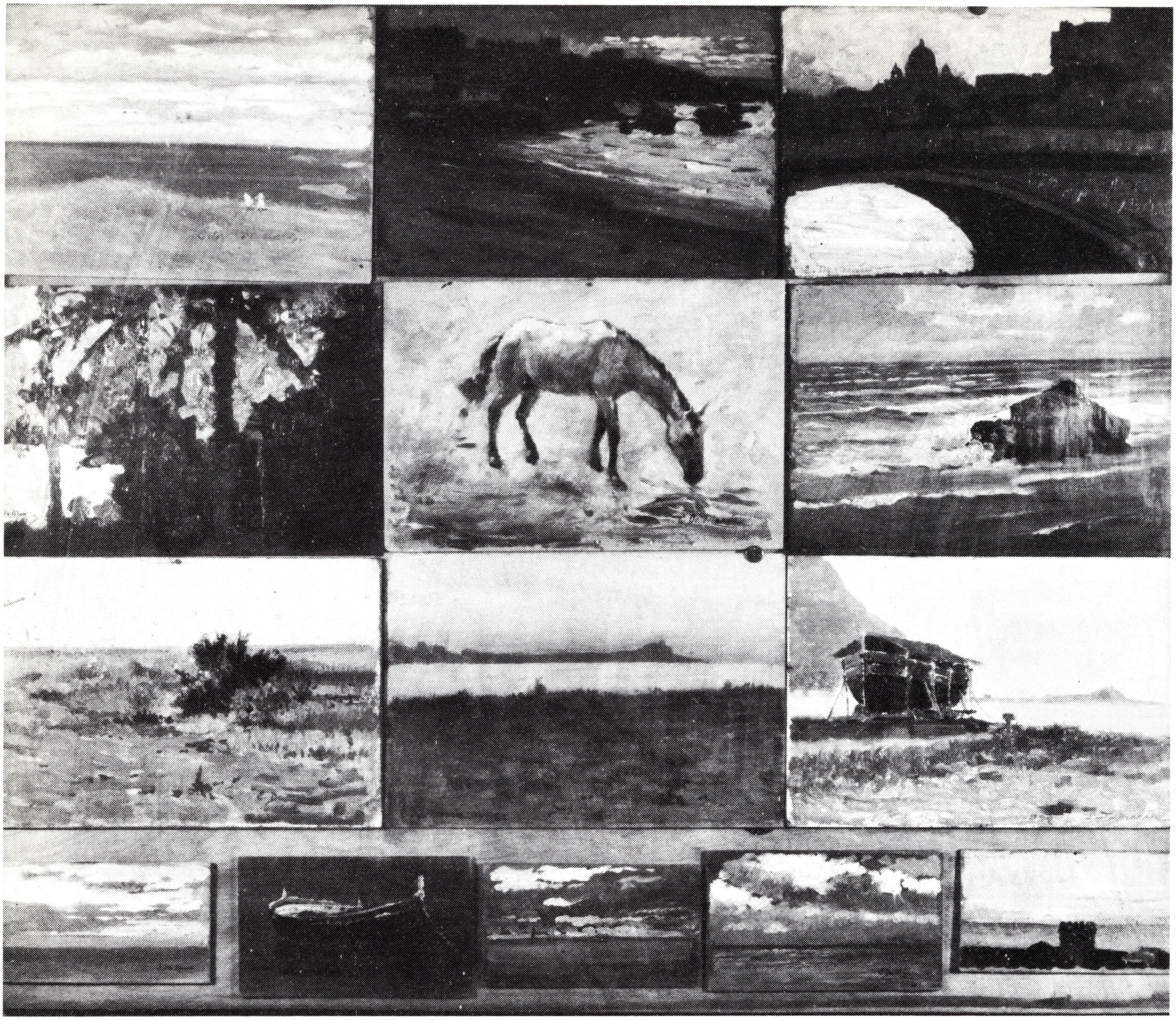
Veduta di Palermo dalla Cala,
1910 c.

Veduta di Villa Igea, *1910 c.*

Marina, *1916.*

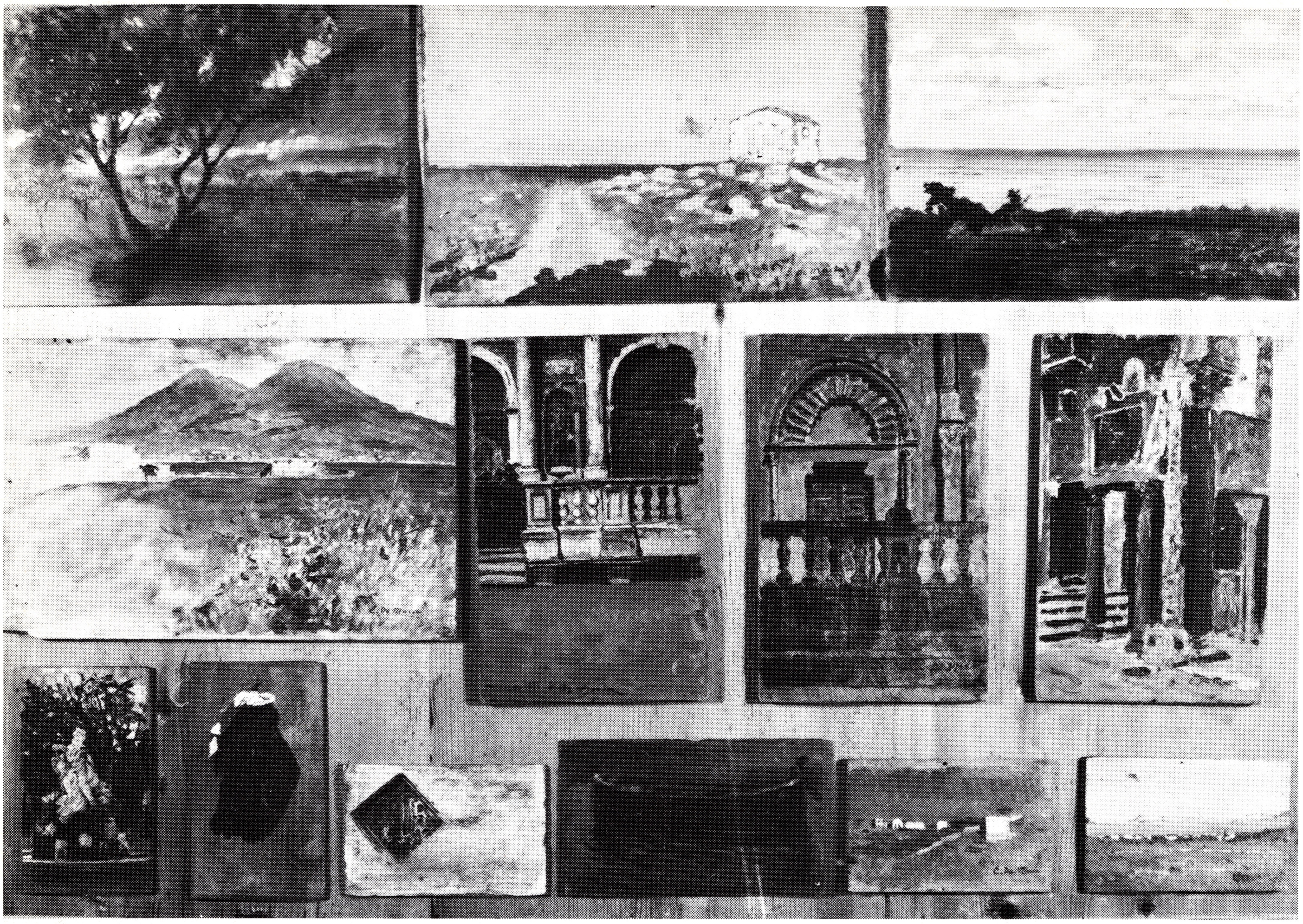
Verso il faro, *1909 c.*

Marina, *1904 c.*



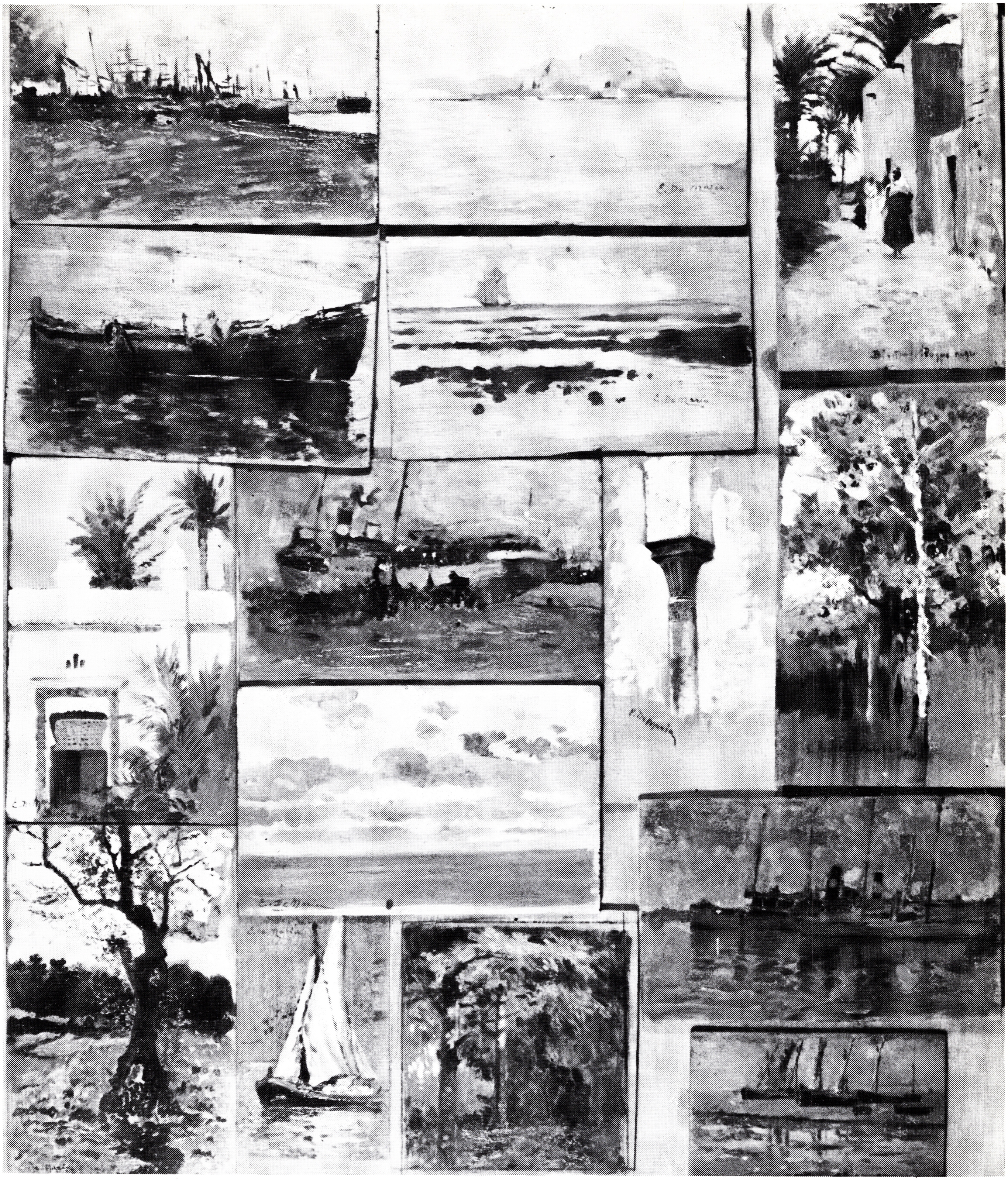
Vedute paesaggistiche, *1922/'27.*

Tavolette fiorentine. *1878 c.*



Appunti di viaggio, *1895 c.*

Vedute di viaggio, *1902 c.*



Ritratto del fratello Antonio, *1887*.

Ritratto della madre, *1890/91.*

Ritratto del piccolo
Ernesto Bonanno Basile, *1926.*

Studio per ritratto
della Sig.na Laura Basile. *1916.*

916.

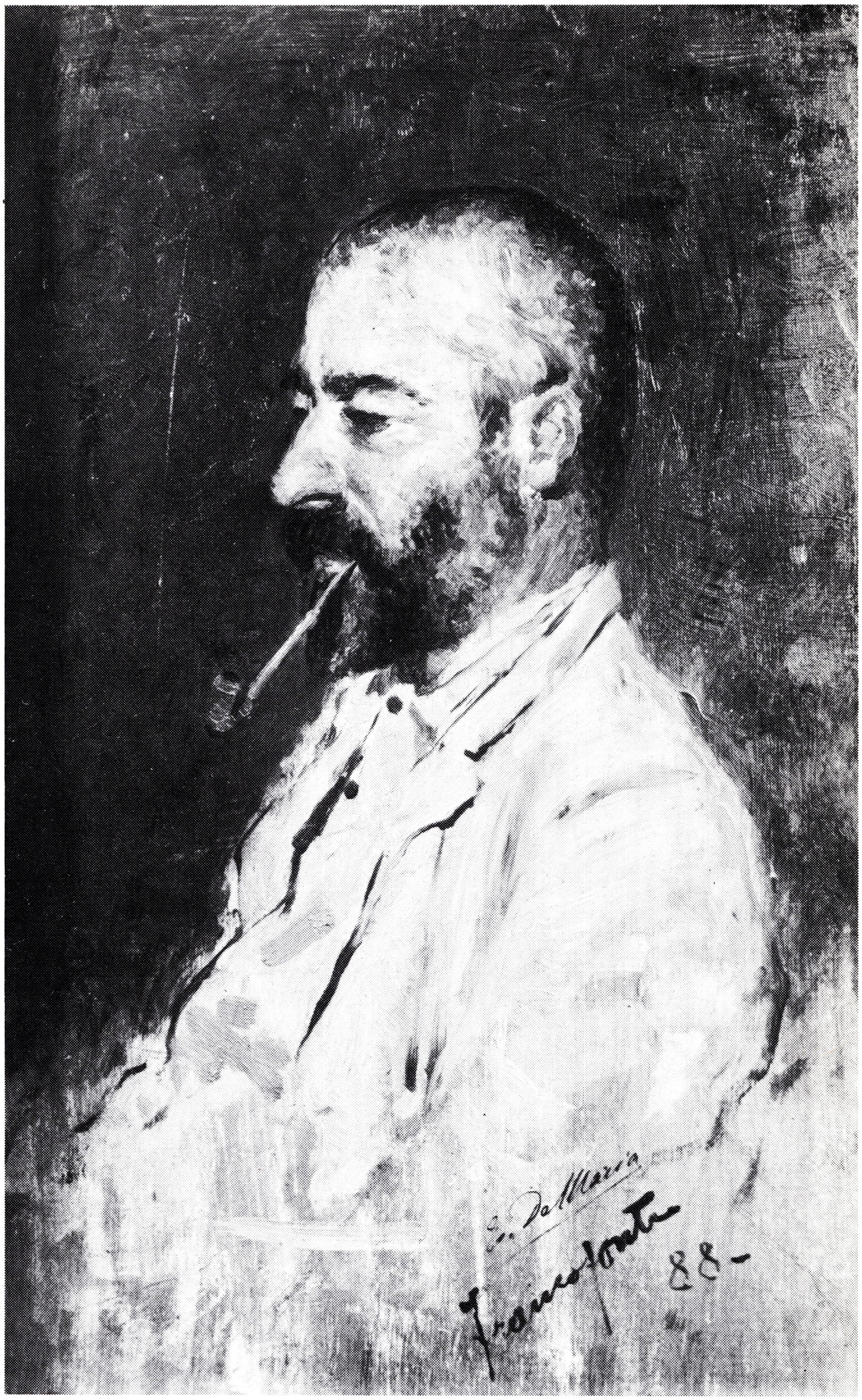
Ritratto della Sig.ra G. Bonanno Salvo di Pietragranzili, *1915 c.*

Ritratto del piccolo
Edoardo Bonanno Basile. *1916 c.*

Ritratto di Antonio Pagano,
1889 c.

Ritratto del padre,
1885.

Ritratto del P.pe Lanza di Trabia,
1919.



Ritratto di campiere, *1888.*

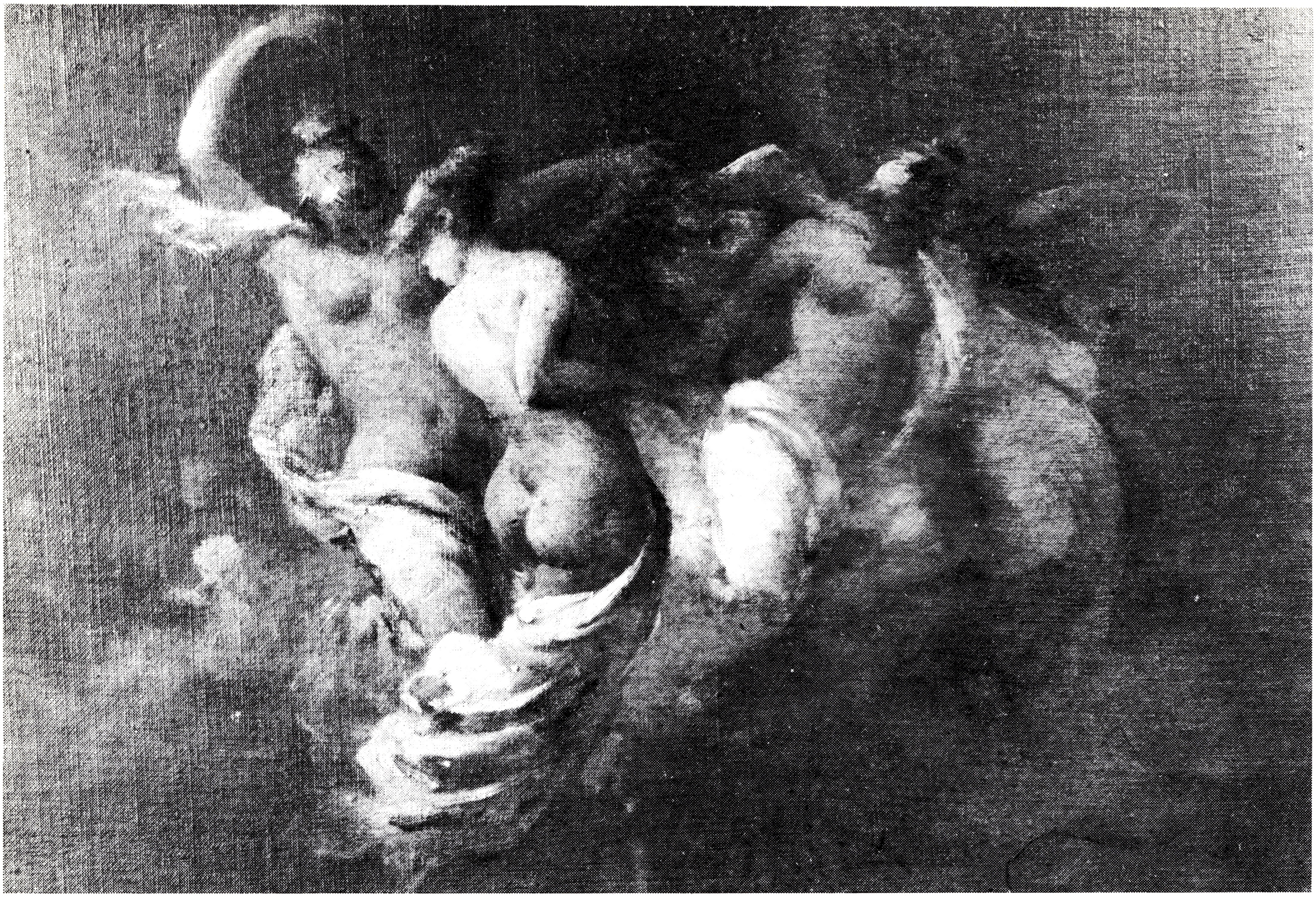
Ritratto di G. Benso della Verdura,
1915.

Ritratto di G. Lo Verde,
1915 c.

Ritratto di Luigi Cosenz, *1915.*

Ritratto del Cavaliere
G.A. Di Giorgi, *1912.*

Ritratto della Sig.ra Peratoner,
1889.



Bozzetto per decorazione, *1893.*

Opere d'Archivio

Ritratto di artista, *1893 c.*

Studio per profilo di donna, *1885*.

L'enfant s'amuse, *1907 c.*

Pensosa, *1917 c.*

Ritratto di Lidia Borrelli, *1905 c.*

Bassa marea, *1883 c.*

Ritratto di Ignazio Florio
(Baby Boy), *1898 c.*

E. De Maria

La portatrice d'acqua, *1906 c.*

Scalinata di antico palazzo
con figura femminile,
1889 c.

La Domenica delle Palme, *1884 c.*

I chierici rossi, *1891 c.*

Porta Mazzara, *1901 c.*

La Conca d'Oro, *1904 c.*

Donna e tacchini al sole, *1878 c.*

Documenti

Viaggio in Africa 1902-1903
Onorificenze
Epistolario
Un ricordo

Donna Franca Florio con il conte
Pignone e la contessa Bardessone.

Ettore De Maria a dorso di un
cammello.

Ignazio Florio a dorso di un
cammello.

Franca Florio, Ignazio Florio, Ettore De Maria Bergler e la contessa Bardessone.

Africa, 1902-1903.

Donna Franca Florio.

Donna Franca Florio in Africa.

Donna Franca Florio, la contessa Bardessone, Ettore De Maria Bergler, Ignazio Florio.

La contessa Bardessone e Donna Franca Florio.

Donna Franca Florio.

Ettore De Maria Bergler.

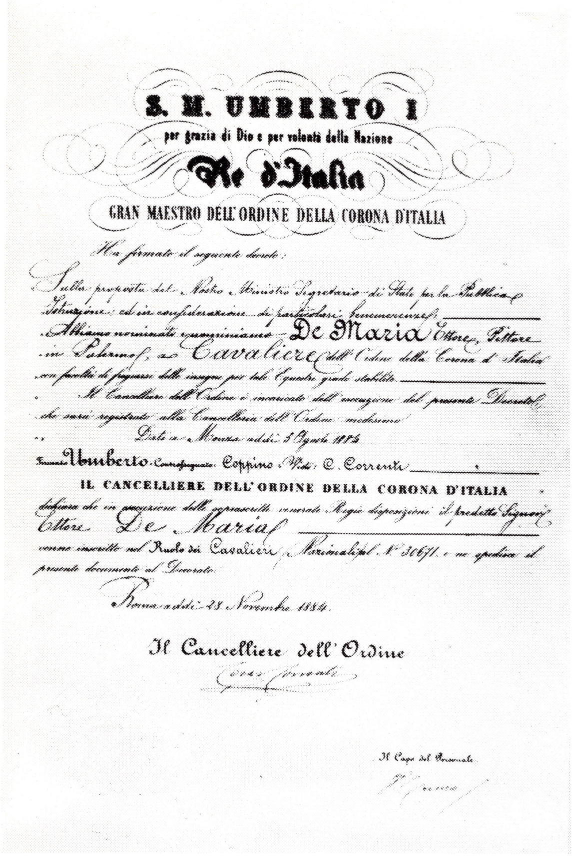
Ignazio Florio, la contessa Bardessone, Ettore De Maria Bergler.

Donna Franca Florio a dorso di un cammello.

Donna Franca Florio, la contessa
Bardessone, Ettore De Maria Bergler.

Ignazio Florio e Ettore De Maria Bergler.

Donna Franca Florio.



S. M. UMBERTO I
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
Re d'Italia
GRAN MAESTRO DELL'ORDINE DELLA CORONA D'ITALIA

Ha firmato il seguente decreto:

Sulla proposta del Nostro Ministro Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione ed in considerazione di particolari benemerenze
Abbiamo nominato e nominiamo De Maria Ettore, Pittore in Palermo, a Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia con facoltà di fregiarsi delle insegne per tale Equestre grado stabilite
Il Cancelliere dell'Ordine è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto, che sarà registrato alla Cancelleria dell'Ordine medesimo
Dato a Monza addì 5 Agosto 1884
Firmato Umberto Controfirmato Coppino Visto C. Correnti

IL CANCELLIERE DELL'ORDINE DELLA CORONA D'ITALIA

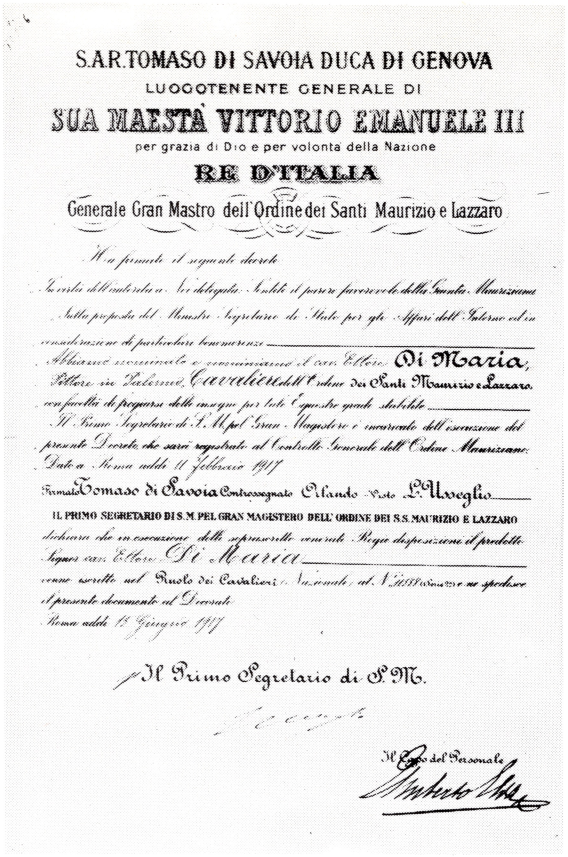
dichiara che in esecuzione delle soprascritte venerate Regie disposizioni il predetto Signor Ettore De Maria
venne inscritto nel Ruolo dei Cavalieri Nazionali al N° 30671 e ne spedisce il presente documento al Decorato.

Roma addì 28 Novembre 1884.

Il Cancelliere dell'Ordine

Il Capo del Personale

Nomina a Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia, *1884.*



S.A.R. TOMASO DI SAVOIA DUCA DI GENOVA
LUOGOTENENTE GENERALE DI
SUA MAESTÀ VITTORIO EMANUELE III
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
RE D'ITALIA
Generale Gran Mastro dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro

Ha firmato il seguente decreto

In virtù dell'autorità a Noi delegata. Sentito il parere favorevole della Giunta Mauriziana
Sulla proposta del Ministro Segretario di Stato per gli Affari dell'Interno ed in considerazione di particolari benemerenze
Abbiamo nominato e nominiamo il cav. Ettore Di Maria, Pittore in Palermo, Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro con facoltà di fregiarsi delle insegne per tale Equestre grado stabilite
Il Primo Segretario di S. M. pel Gran Magistero è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto, che sarà registrato al Controllo Generale dell'Ordine Mauriziano.
Dato a Roma addì 11 Febbraio 1917
Firmato Tomaso di Savoia Controsegnato Orlando Visto L. Uxeglio

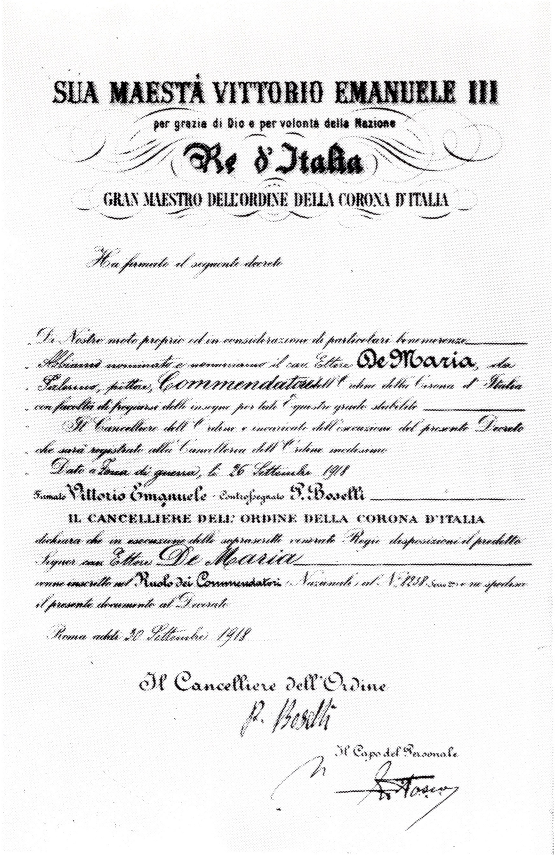
IL PRIMO SEGRETARIO DI S. M. PEL GRAN MAGISTERO DELL'ORDINE DEI S.S. MAURIZIO E LAZZARO

dichiara che in esecuzione delle soprascritte venerate Regie disposizioni il predetto Signor cav. Ettore Di Maria
venne iscritto nel Ruolo dei Cavalieri Nazionali al N. [illegible] e ne spedisce il presente documento al Decorato
Roma addì 15 Giugno 1917

Il Primo Segretario di S. M.

Il Capo del Personale

Nomina a Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, *1917.*



SUA MAESTÀ VITTORIO EMANUELE III
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
Re d'Italia
GRAN MAESTRO DELL'ORDINE DELLA CORONA D'ITALIA

Ha firmato il seguente decreto

Di Nostro moto proprio ed in considerazione di particolari benemerenze
Abbiamo nominato e nominiamo il cav. Ettore De Maria, da Palermo, pittore, Commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia
con facoltà di fregiarsi delle insegne per tale Equestre grado stabilite
Il Cancelliere dell'Ordine è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto che sarà registrato alla Cancelleria dell'Ordine medesimo
Dato a Zona di guerra, lì 26 Settembre 1918
Firmato Vittorio Emanuele - Contrassegnato P. Boselli

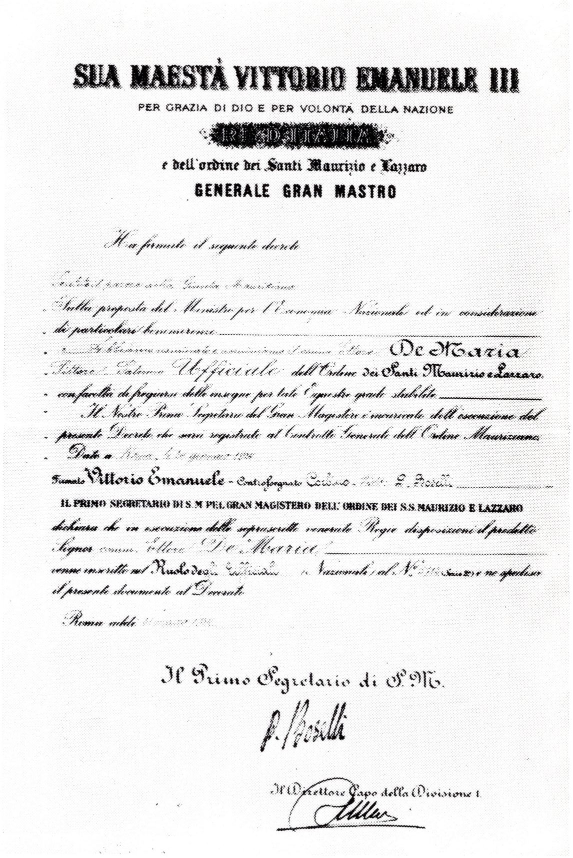
IL CANCELLIERE DELL'ORDINE DELLA CORONA D'ITALIA
dichiara che in esecuzione delle soprascritte venerate Regie disposizioni il predetto Signor cav. Ettore De Maria
venne inscritto nel Ruolo dei Commendatori Nazionali al N. 1238 Serie 2a e ne spedisce il presente documento al Decorato

Roma addì 30 Settembre 1918

Il Cancelliere dell'Ordine
P. Boselli

Il Capo del Personale

Nomina a Commendatore dell'ordine della Corona d'Italia, *1918.*



SUA MAESTÀ VITTORIO EMANUELE III
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA
e dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro
GENERALE GRAN MASTRO

Ha firmato il seguente decreto

Sulla proposta del Ministro per l'Economia Nazionale ed in considerazione di particolari benemerenze
Abbiamo nominato e nominiamo ... Ettore De Maria
Pittore, Palermo Ufficiale dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro.
con facoltà di fregiarsi delle insegne per tale Equestre grado stabilite
Il Nostro Primo Segretario del Gran Magistero è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto che sarà registrato al Controllo Generale dell'Ordine Mauriziano.
Dato a Roma, lì ... gennaio 192[illegible]
Firmato Vittorio Emanuele - Contrassegnato Corbino ... P. Boselli

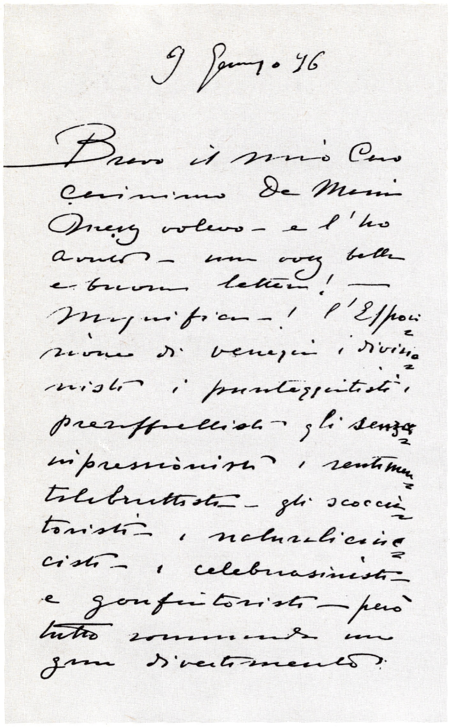
IL PRIMO SEGRETARIO DI S. M. PEL GRAN MAGISTERO DELL'ORDINE DEI S.S. MAURIZIO E LAZZARO
dichiara che in esecuzione delle soprascritte venerate Regie disposizioni il predetto Signor comm. Ettore De Maria
venne inscritto nel Ruolo degli Ufficiali Nazionali al N. [illegible] Serie 2a e ne spedisce il presente documento al Decorato

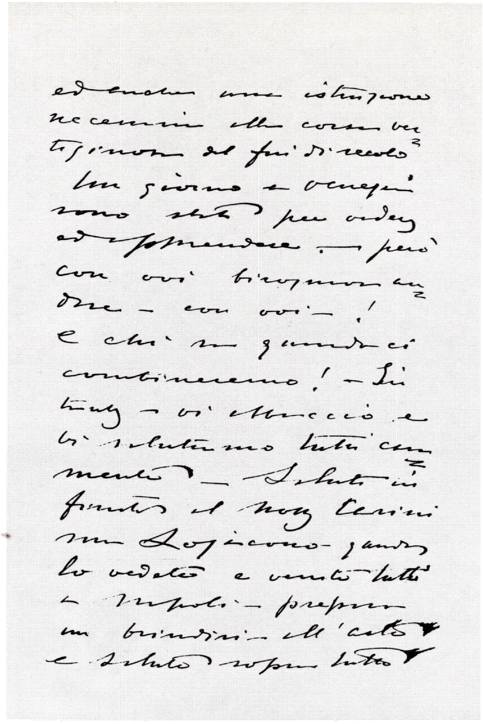
Roma addì [illegible]

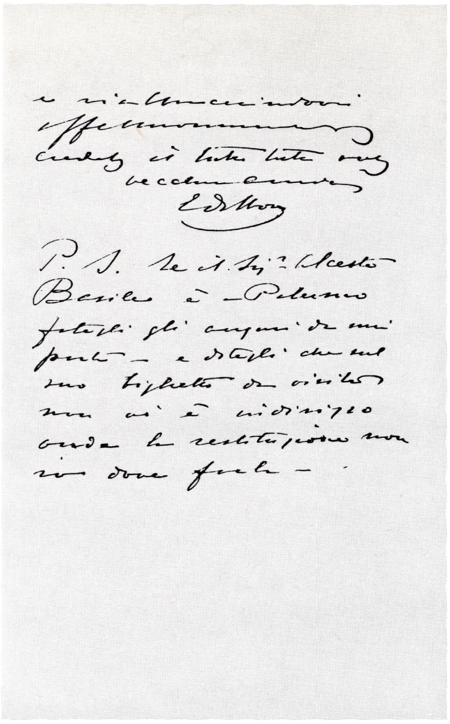
Il Primo Segretario di S. M.
P. Boselli

Il Direttore Capo della Divisione 1.

Nomina a Ufficiale dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, *1923.*







Lettera autografa di Ettore De Maria Bergler, inviata al padre, in data 9 gennaio 1896, in occasione della prima edizione della Biennale di Venezia.

9 gennaio 1896

Bravo il mio Caro carissimo De Maria questo volevo — e l'ho avuto — una vostra bella e buona lettera!
Magnifica! l'Esposizione di Venezia i divisionisti, i punteggiantisti, i preraffaellisti, gli senza impressionisti, i sentimentalibruttisti, gli scocciatoristi, i naturalicintisti, i celebrasinisti, e gonfiatoristi, però tutto sommato un gran divertimento ed anche un istruzione necessaria alla corsa vertiginosa al fin di secolo. Un giorno a Venezia sono stato per vedere ed apprendere. Però con voi bisognerà andare. Con voi!
e chi sa quando ci combineremo! In tanto vi abbraccio e vi salutiamo tutti caramente. Saluti infiniti al nostro carissimo Lojacono quando lo vedere e venite tutti a Napoli. preparo un brindisi, ... e saluto sopra tutto e riabbracciandovi affettuosamente
E. De Maria

P.S. Se il Sig. Ernesto Basile è a Palermo fate gli auguri di mia parte, e ditegli che nel suo biglietto di visita non vi è indirizzo donde la restituzione non so dove farla.

Lettera autografa di G. Boldini a Ettore De Maria Bergler in data 30 maggio 1901 sul ritratto di Donna Franca Florio, eseguito dal Boldini nel 1900.

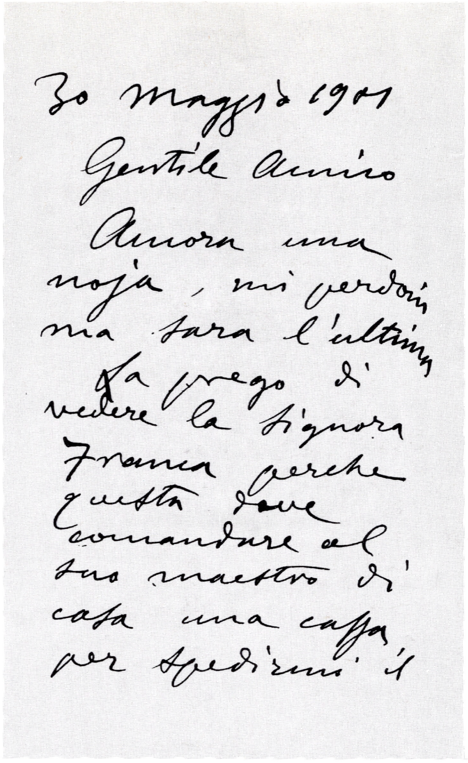
30 maggio 1901

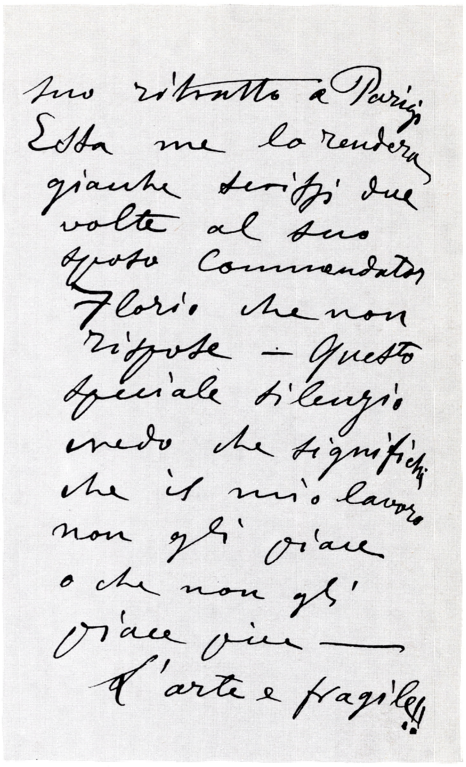
Gentile Amico
Ancora una noja, mi perdoni ma sarà l'ultima.
La prego di vedere la Signora Franca perché questa deve comandare al suo maestro di casa una cassa per spedirmi il suo ritratto a Parigi. Essa me lo renderà giacché scrissi due volte al suo sposo Commendator Florio che non rispose. Questo speciale silenzio credo che significhi che il mio lavoro non gli piace o che non gli piace più.
L'arte è fragile!!
Sopra tutto a Palermo.
Del resto ne sarò felicissimo di rivedere il mio quadro e possederlo, perciò la prego Caro De Maria di volermi fare la gentilezza di sorvegliare a l'espedizione è inviarlo a Grande velocità.

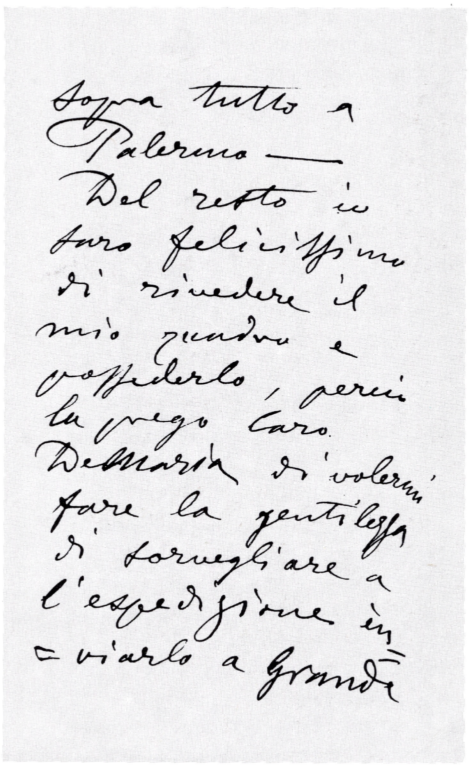
41 Boulevard Berthièr
Paris

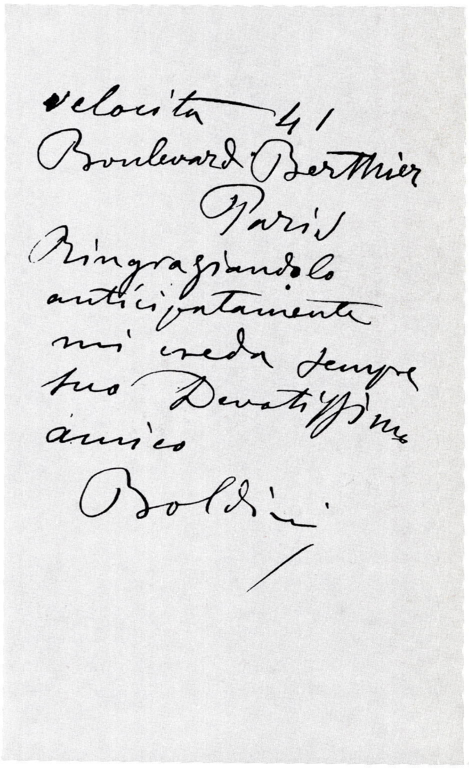
Ringraziandolo anticipatamente mi creda sempre suo Devotissimo amico.

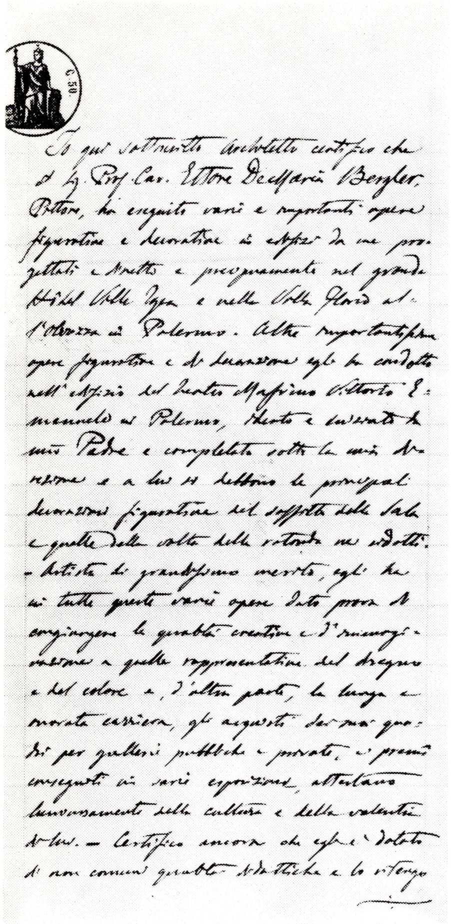
Boldini

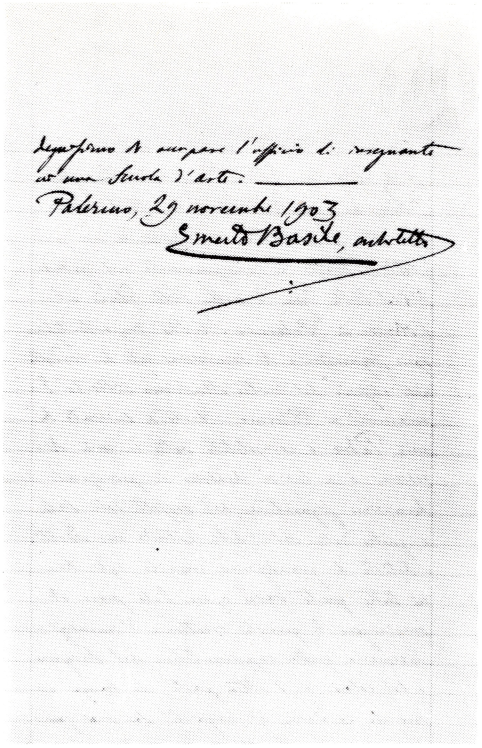

30 maggio 1901
Gentile Amico
Ancora una
noja, mi perdoni
ma sara l'ultima
La prego di
vedere la Signora
Franca perche
questa deve
comandare al
suo maestro di
casa una cassa
per spedirmi il


suo ritratto a Parigi
Essa me lo renderà
giache scrissi due
volte al suo
sposo Commendator
Florio che non
rispose — Questo
speciale silenzio
credo che significhi
che il mio lavoro
non gli piace
o che non gli
piace piu —
L'arte e fragile!!


sopra tutto a
Palermo —
Del resto io
saro felicissimo
di rivedere il
mio quadro e
possederlo, percio
la prego Caro
DeMaria di volermi
fare la gentilezza
di sorvegliare a
l'espedizione in=
viarlo a Grande


velocita 41
Boulevard Berthier
Paris
Ringraziandolo
anticipatamente
mi creda sempre
suo Devotissimo
amico
Boldini





Lettera autografa di Ernesto Basile, in data 29 novembre 1903, di presentazione dell'Artista all'insegnamento di Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Io qui sottoscritto Architetto certifico che il Sig. Prof. Cav. Ettore De Maria Bergler, Pittore, ha eseguito varie e importanti opere figurative e decorative in edifizi da me progettati e diretti e precipuamente nel grande Hôtel Villa Igea e nella Villa Florio all'Olivuzza in Palermo. Altre importantissime opere figurative e di decorazione egli ha condotto nell'edifizio del Teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo, ideato e iniziato da mio Padre e completato sotto la mia direzione e a lui si debbono le principali decorazioni figurative del soffitto della Sala e quelle della volta della rotonda nei ridotti.

Artista di grandissimo merito, egli ha in tutte queste varie opere dato prova di congiungere le qualità creative e d'immaginazione a quelle rappresentative del disegno e del colore e, d'altra parte, la lunga e onorata carriera, gli acquisti dei suoi quadri per gallerie pubbliche e private, i primi conseguiti in varie esposizioni, attestano luminosamente della cultura e della valentia di lui. Certifico ancora che egli è dotato di non comuni qualità didattiche e lo ritengo degnissimo di occupare l'ufficio di insegnante in una Scuola d'arte.

Palermo, 29 novembre 1903

Ernesto Basile, architetto

Autoritratto, firmato con dedica, disegno su carta, *1907*.

Lettera di Ferdinand Sesti, *1980 c.*

Ettore De Maria Bergler
Un ricordo

Alto, asciutto, figura di gransignore (e in effetti lo era) dallo sguardo penetrante dietro lucide lenti di un pince-nez, parea ti frugasse nell'anima in cerca di quell'intangibile tratto bastevole da solo a far di un ritratto opera d'arte imperitura.
Ettore De Maria Bergler aveva l'aspetto di un uomo di scienza; di un medico, direi. E tanto lontano dal vero questo ricordo poi non è perché scientifica e scrupolosamente anatomica era la realizzazione dei suoi, quasi viventi, ritratti che ancor oggi hanno pochi uguali al mondo.
Lo conobbi, o meglio, lui conobbe me quando da bimbo abitavo a palazzo Riso dove anche lui, scapolo impenitente oltre la cinquantina, viveva con la nubile sorella Giulia. I nostri appartamenti, limitrofi, avevano in comune le vaste terrazze fiorite dominate da due lati dalle antichissime muraglie del convento del Gran Cancelliere. Facile mi era, quindi, di sconfinare spesso nell'ambito della sua dimora per divenire oggetto d'affettuosa tolleranza alle mie intrusioni.
E quanto dolcemente ironici furono i suoi commenti ai primi sgorbi della mia matita! Più tardi, da ragazzo imparai a gustare gli strali acutissimi della sua arguzia. Li usava con mira precisa ovunque vi fosse qualcuno o qualcosa da sgonfiare. Mi par quasi di ascoltare ancora quella voce calda, vibrante, libera da risonanza isolane, simile; debbo ripeterlo, a quella benevola e incoraggiante di un medico di famiglia.
Ricordo vivissimo è quello della sua casa. Arredata in stile Liberty, fluido e leggero, odorava come la sua persona d'una fragranza delicata. Era d'acqua di colonia che, scevro com'ero di discriminazione olfattiva, attribuivo per magia al fiore che vedevo sempre al suo occhiello.
L'amicizia fra le nostre famiglie era di lunga durata. Oltre che ai reciproci rapporti con Maria Luisa Riso, Marchesa di Ganzeria, si doveva al fatto che Francesco Lojacono, maestro del giovane Ettore, era fratello del mio nonno materno Salvatore.
Per quanto dissimili d'intelletto e di carattere, i tre uomini erano legati da un vincolo quasi fraterno vivo tutt'ora fra i superstiti dei loro discendenti.
Ettore De Maria Bergler nulla aveva del tipico artista dell'epoca. Niente cravattone svolazzante, niente chioma leonina o indumenti chiassosi. I suoi abiti, sobri di taglio e di colore, improntati a raffinata eleganza, la bombetta centrata al di sopra del viso aristocratico, potrei anche dire ascetico, rivelavano più del cognome la parziale discendenza anglo-sassone.
La sua presenza fisica, seria, decorosa, dottorale appariva in aperto contrasto col brillante modo di vivere in seno alla circoscritta nobiltà del suo tempo. Di questa era stato il beniamino sul piano di assoluta uguaglianza e ne aveva immortalato sulla tela gli esponenti più cospicui. Chissà quante immagini di dame affascinanti e di uomini di mondo esistono nei salotti dei loro nipoti e pronipoti, recanti l'illustre firma e l'impronta di un genio ritrattista unico forse in Europa al tramonto del secolo scorso e nel mattino di questo.
Egli aveva visto mia madre nella culla, l'avea seguita passo passo più come da zio che amico ed alla fine della di lei brevissima esistenza ne ritrasse le dolci sembianze in un postumo olio di impressionante rassomiglianza; come infatti lo sono tutti i suoi lavori.
È ovvio che questa tela debba rendermi caro l'autore. Mi lega alla sua memoria più d'ogni considerazione di tecnica e di caratterizzazione, più dello stesso splendore della sua arte incomparabile.
Lo vidi per l'ultima volta nel 1923, quando espatriai. Anche lui, naturalmente facea parte del ciclo di visite di commiato. Mi guardò a lungo tenendomi la mano fra le sue.
"Che vai a fare in America?" chiese più crucciato che incuriosito.
"Non so".
"Col sangue che ti scorre nelle vene riuscirai" profetizzò. E sorrise.
Forse anche lui in quell'istante intuì, come me, che non ci saremmo più visti. Credetti che me lo avesse detto il subitaneo rientro su se stesso di quello sguardo penetrante che sì bene conoscevo. Lasciai la sua dimora ammantato nella mestizia che sentiamo di fronte ai grandi uomini che vorremmo vivessero per sempre.

Ferdinand Sesti

Fotografia di Ettore De Maria Bergler. *1920 c.*

Catalogo ragionato delle opere

Paesaggi, scene di vita e luoghi

Finestre al sole
1875/77 c.
Olio su tavola, 31x22 cm.
Collezione privata

Particolare di un edificio con due finestre ben definite. Tralci di rami trasversali costituiscono elemento di movimento nella staticità dell'opera. Molto probabilmente viene rappresentata la visione su Vicolo del Gran Cancelliere, di cui godeva il pittore della sua stanza di Palazzo Riso. Le caratteristiche paesaggistiche con particolare riferimento ai tralci trasversali, molto spesso ricorrono in altre opere del De Maria creando un insieme di armonioso movimento.

Paesaggio
1876
Olio su tela, 40x79 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo

Tra i colori tipici della vegetazione mediterranea, un pastore riposa con il suo gregge.

Bibliografia:
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Le foci dell'Arno
1877
Olio su tela, 43x25 cm.
Firmato: in basso a sinistra (Firenze).
Proprietà Antichità Tirenna

Paesaggio di campagna autunnale toscana, reso a tinte sfumate con gruppo non ben definito di pescatori alla foce del fiume.

Veduta con edificio
1878 c.
Olio su tavola, 46x35 cm.
Collezione privata

Si suppone che l'edificio dipinto dal De Maria, al quale fa da sfondo il tipico paesaggio della Sicilia occidentale, sia "Villa Nasi" a Trapani.

Studio Fiorentino
1878
Olio su tavola, 23x34 cm.
Firmato e datato in alto a sinistra
Collezione privata

Studio dal vero, sicuramente compiuto durante il suo soggiorno-studio a Firenze, che ritrae a forti tonalità un gruppo di uomini nella tipica campagna fiorentina.

Paesaggio con Ulivi
1880 c.
Olio su tela, 45x36 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Collezione privata

Uno dei tanti paesaggi dell'autore dove la maestosità degli ulivi si stempera sullo sfondo naturale.

Agavi
1880 c.
Olio su tavola, 18x27
Non datato, firmato in basso a sinistra
Proprietà privata

Tinte più grasse, paste più intense rimandano senz'altro ad una sensibilità pittorica più corposa; l'artista ha prediletto, nelle parti pur semplicemente abbozzate di classico rigore macchiaiolo, una narrazione più fitta che rende pienamente la suggestiva impressione della particolare vegetazione esotica.

Il cortile, (bambina delle arance assalita dalle oche)
1883
Olio su tela, 55x75 cm.
Firmato in basso a destra
Museo di Capodimonte, Napoli
Provenienza: donato alla Galleria di Napoli dalla Regina Margherita
Esposizioni: Promotrice di Napoli 1883

Momento di vita quotidiana, ambientata in un cortile. Spontaneità nella scena della bimba impaurita da un gruppo di oche. Perfezione dei tratti della bimba e della natura contrastano con le tonalità sfumate del confuso gruppo di oche.

Bibliografia:
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori e incisori italiani moderni e contemporanei*, IV ed., Milano 1970.

Spiaggia di Valdesi
1884
Olio su tela, 104x206 cm.
Firmato in basso a sinistra
Collezione privata
Esposizione: Mostra di Belle Arti di Torino 1884
Il quadro partecipa alla Mostra di Belle Arti di Torino insieme alle opere: Nella piazza del Duomo, Vigandie, La domenica delle Palme.

La nuvolosità del cielo, il turchino del mare e la spiaggia selvaggia, fanno da sfondo alla figura del pescatore, che mestamente cammina.

Bibliografia:
M. Accascina: *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori, ed incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1970.
Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fond. G. Treccani, Roma 1949.
A. De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi*, Firenze 1889.

Papere
1885 c.
Olio su tela, 70x70 cm.
Collezione privata
Studio preparatorio per l'opera "La Zisa", esposta alla VIII Biennale di Venezia nella sala intitolata "Bellezze di Sicilia".

Tondo a soggetto realistico con papere.

Francofonte
1888
Olio su tela, 80x67 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Collezione privata

Scorcio di Francofonte con scalinata di un antico edificio, baciata dai raggi solari.

Asino e tacchini al sole
1888
Olio su tela, 100x62,5 cm.
Firmato in alto a destra
Fondazione Mormino

L'opera, a soggetto realistico, presenta lo scorcio di un cortile con tacchini ed un asinello, con addobbi siciliani, fissato con occhio fotografico.
Il bianco del muro, che fa da sfondo, pone in risalto la nitida figura dell'asinello.

Il Voto
1890
Olio su tela, 196x82 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Museo di Capodimonte, Napoli

Donna inginocchiata su un altare in atteggiamento devozionale. È sorprendente l'abilità fotografica con la quale il De Maria ha reso l'opera.

Bibliografia:
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei, Milano 1970.*
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Padiglione Esposizione Nazionale
1891
Acquarello e tempera 28x20 cm.
Firmato in basso a sinistra
Collezione antichità Tirenna

In un contesto tipico siciliano risalta l'architettura sicula moresca del padiglione progettato dall'architetto Basile per la Esposizione Nazionale di Palermo.

Cavalli alla foce
1891-1892
Olio su tela, 65x152 cm.
Firmata: in basso a destra
Collezione privata
Esposizioni: Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892
Il dipinto fa parte delle cinque opere (Cavalli alla foce, I chierici rossi, Ricordi di Sicilia, Primo fiore, Sei studi) che hanno partecipato alla Prima Esposizione Nazionale di Palermo, durante la quale il pittore si distinse ricevendo la menzione onorevole ed il diploma di benemerenza.

La natura paesaggistica del dipinto resa con tinte fotografiche pone in risalto le due figure ben delineate dei cavalli alla foce del fiume Oreto.

Bibliografia:
AA.VV., *Palermo 1900*, Palermo 1981.
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Paesaggio con fiume
1898 c.
Olio su tela, 45x72 cm.
Firmato in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo

Paesaggio sereno e luminoso con tipica vegetazione fluviale, e mucche al pascolo.
Gioco di luci ed ombre con raffinata minuzia di particolari.

Bibliografia:
G. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana*, Roma, (in corso di stampa).

A Sera
1901
Olio su tela, 128x102 cm.
Firmato e datato in basso a sinistra
Galleria d'Arte Moderna, Roma
Esposizione: IV Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia (Biennale), 1901.
Il dipinto fa parte delle tre opere (A Sera, Porta Mazzara, Tempio di Giove a Siracusa) che hanno partecipato alla IV Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia (Biennale), 1901.

Paesaggio marino con barche su uno sfondo di cielo nuvoloso.

Bibliografia:
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori,*

scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei, IV Ed. Milano 1970.
Dizionario dei Siciliani illustri XVIII Ed. Palermo 1939.
M. Accascina: *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

Tempio di Giove a Siracusa
1901
Olio su tela, 170x252 cm.
Assemblea Regionale Siciliana
Esposizioni:
IV Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia (Biennale) 1901
Questo quadro fa parte della serie di tre dipinti (A sera - Porta Mazzara e Tempio di Giove a Siracusa) con cui il De Maria esordisce alla serie di Biennali a cui parteciperà ininterrottamente per diversi anni.

Il pittore rievoca con magia di colori la campagna siracusana, dove si trovano le due colonne del tempio dorico di Giove. Il dipinto è animato dalle due figure femminili e dalla gioiosa natura.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori e incisori italiani moderni e contemporanei IV ed., Milano 1970.*
L'Esposizione Nazionale di Palermo, Catalogo Generale, Palermo 1892.

Paesaggio con papaveri
1904 c.
Olio su tavola, 34x27
Non datato, firmato in basso a destra
Proprietà privata

Trattasi di arioso paesaggio con sfondo di marina, che dal cromatismo accentuato dei fiori, in primo piano, rimanda sul fondo ad un azzurro intenso e ad un abitato accennato a brevi tratti.

Marina
1904
Olio su tavola, 9x15 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Collezione privata

Il paesaggio dipinto a forti tinte richiama la calma ed i colori delle marine della Sicilia occidentale. La tavoletta fa parte di una serie di quattro vedute marine eseguite da E. De Maria Bergler per casa Basile.

Marina
1904 c.
Olio su tavola, 9x15 cm.
Collezione privata

Paesaggio marino dipinto a forti tinte, si differenzia dalla prima tavoletta della stessa serie, per una soffusa luminosità carica di toni azzurro.
La tavoletta fa parte di una serie di quattro vedute marine eseguite da E. De Maria Bergler per casa Basile.

Marina
1905
Olio su tela, 125x200 cm.
Collezione privata

Calde tonalità e contrasto di colori in un paesaggio marino.

Febbraio in Sicilia
1905 c.
Olio su tavola, 27x40 cm.
Firmato: in basso a destra
Collezione privata

Il paesaggio, dipinto a forti tinte, riproduce una caratteristica veduta siciliana in febbraio: in primo piano un gruppo di alberi in fiore, un prato fiorito, il mare calmo, il cielo limpido fanno da sfondo.

Curiosa
1905
Olio su tela, 201,5x85 cm.
Firmato e datato: in basso a sinistra
Museo d'Arte Moderna "Ca' Pesaro" Venezia
Esposizione: VI Biennale di Venezia, 1905
Il dipinto fa parte delle cinque opere presentate alla VI Biennale di Venezia (Curiosa, Conca d'Oro, Sole Morente, Scirocco, Ritratto di Signora).

Figura di giovane donna in punta di piedi in primo piano, intenta a curiosare ciò che avviene al di là di una grata. L'artista rende perfettamente l'atteggiamento naturale della donna illuminata in parte dalla luce solare. Contrasto di luce ed ombra si alterna nell'insieme della composizione.

Bibliografia:
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani, moderni e contemporanei*, IV Ed., Milano, 1970.
Dizionario dei Siciliani Illustri, XVIII Ed., Palermo, 1939.
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

Veduta di Palermo da S. Maria di Gesù
1905
Olio su tela, 125x103 cm.
Collezione privata

Dalle alture del Monte Caputo, dove si trova la Chiesa di S. Maria di Gesù, ecco profilarsi la campagna siciliana in tutto il suo rigoglioso splendore; segue la spettacolare veduta della città di Palermo.
Meditata composizione e varietà di colori rendono raffinato l'insieme dell'opera.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

Verso il faro
1909 c.
Olio su tela 55x90 cm.
Museo d'Arte Moderna "Ca' Pesaro" Venezia

Il motivo ricorrente del cielo, delle nuvole, del mare fa da sfondo in questo paesaggio reso, in primo piano, con dense tonalità.

Taormina
1907
Olio su tela, 229x143 cm.
Firmato in basso a sinistra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Esposizione: VII Edizione della Biennale 1907
L'opera partecipa alla VII edizione della Biennale con i quadri: Autunno, Taormina, A tornare, Viole.
Provenienza: acquistato da Vincenzo Florio alla VII Esposizione Internazionale di Venezia e donata alla Galleria il 31 Gennaio 1908.

L'incantevole paesaggio della ridente Taormina, ai piedi dell'Etna, che sovrasta il mare, è reso con maestria di colori e perfezione di particolari.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori, ed incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1970.
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).
Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fond. G. Treccani, Roma 1949.

Marina con barca
1910 c.
Olio su tela, 25x41 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Collezione privata

Le marine del pittore Francesco Lojacono, di cui il De Maria fu allievo a Palermo, ispirano questo paesaggio marino con barca, ambientato sulla costa locale.

Veduta di Palermo dalla Cala
1910 c.
Acquarello su carta 24x32 cm.
Firmato in basso a destra
Collezione privata

Veduta dal mare dell'antico porticciolo della "Cala". Ben definita la parte centrale del quadro con gli edifici e le barche della Palermo dell'epoca.
Il mare viene reso con pennellate impressionistiche.

Veduta di Villa Igea
1910 c.
Acquarello su tela, 50x68 cm.
Collezione privata

Complesso di Villa Igea, visto dalla borgata Marinara dell'Acquasanta. L'edificio, costruito dai Florio, si innalza fra l'azzurro del mare, del cielo con Monte Pellegrino sullo sfondo. A tinte sfumate si nota la macchia mediterranea.

Rinaldo e Armida
1912
Olio su tela, 99x125 cm.
Firmato e datato in basso a sinistra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Provenienza: Acquistato dalla "Galleria" all'Esposizione di Venezia del 1912.

Il titolo del quadro presenta un chiaro richiamo all'opera dei pupi. Il palcoscenico di un teatrino dell'opera fa da sfondo ad una luminosa figura di donna, che conduce le movenze del paladino.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei IV ed.*, Milano 1970.
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Tondo allegoria del Risparmio
1915
Olio su tela, 148x148 cm.
Firmato e datato a destra
Cassa di Risparmio

Leggiadri fanciulli offrono monetine, frutto del loro risparmio.
Una figura muliebre, un paesaggio luminoso e denso di particolari, fa da sfondo.

Ninfeo
1915
Olio su tavola, 42,5x26,5 cm.
Firmata in basso a sinistra
Fondazione Mormino

Un roseto fiorito e rigoglioso avvolge una parete decorata di un tranquillo stagno con ninfee.

Antico Palazzo
1915
Olio su tavola, 42,5x26,5 cm.
Firmata in basso a destra
Fondazione Mormino

Il portale e la finestra di un vecchio palazzo illuminato dal sole, fanno da soggetto in questo dipinto.

Particolare del Palazzo Sclafani
Olio su tavola, 28x17 cm.
Firmato in basso a destra
Datato: per analogia stilistica databile intorno al 1915-1920. Sempre a destra si trova la dicitura: A l'illustr.mo: Prof. Salinas Omaggio di E. De Maria.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
In deposito dal Museo Nazionale di Palermo in data 10 febbraio 1937.

Particolare della facciata di Palazzo Sclafani con l'aquila, simbolo della città di Palermo, sito nella odierna piazza S. Giovanni Decollato.

Bibliografia:
G. Barbera, *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Resti d'Anfiteatro
1915 c.
Olio su tela, 90x70 cm.
Cassa di Risparmio, Messina

L'amore per l'antico è fortemente sentito dall'Autore, ispirato dalle rovine di un anfiteatro reso con le sbiadite tonalità del tempo passato.

Marina
1916 c.
Acquarello su vetro 17x11 cm.
Firmato in basso a destra
Collezione privata

Una profonda serenità traspare dal paesaggio marino con barche a vela in una armonia di colori e di toni.

Cortile
1918
Olio su tavola, 42x30 cm.
Firmato in basso a sinistra e datato in basso a destra
Fondazione Mormino

Il quadro, ambientato nel cortile di una chiesa, presenta una bambina al sole che gioca con delle galline. L'insieme reso a tratti sfumati presenta elementi di natura paesaggistica.

Cigni nella fontana di Piazza Pretoria
1918 c.
Olio su tela, 50x35 cm.
Firmato in basso a sinistra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo

Dal ponticello sporge una luminosa figura femminile. Il dettaglio architettonico della fontana contrasta con i toni sfumati della figura femminile e della natura.

Bibliografia:
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Ercole Farnese (Stagno d'Ercole)
1918
Olio su tavola, 75x60 cm.
Firmato in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Provenienza: acquistato dalla Galleria alla III Mostra "Pro Patria Ars" di Palermo il 15 aprile 1919.
Esposizione: III Esposizione d'Arte al Kursaal Biondo Palermo, 1918

La statua di marmo bianco di Ercole Farnese, appoggiato alla sua clava, è posta su una altissima colonna illuminata nella parte superiore da raggi solari; circondata da un lago con cigni ed una ricca vegetazione ombreggiata.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei IV ed.*, Milano 1970.

Scogliera sul Lago
1920
Olio su tela, 60x80 cm.
Firmato: in basso a destra
Fondazione Mormino

Donne che lavano i panni nelle calme acque di un lago in una giornata di sole. In primo piano un bambino nudo gioca con delle anatre. Anche in questa opera la natura e la realtà si integrano con un gioco di toni sfumati.

Ulivi a Montepellegrino
1925 c.
Olio su tavola, 45x33 cm.
Firmato: in basso a destra
Collezione privata

I colori tattili del terreno contrastano con le forme in movimento degli ulivi ed il Monte Pellegrino.

Marina
1926
Olio su tela, 32x42 cm.
Firmato e datato in basso a sinistra, 1926
Collezione privata

Una calma distesa marina in una trasparenza di colori e l'operosità dei pescatori sono i soggetti di quest'opera.

Addaura
1929
Olio su tavola, 68x53 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Collezione antichità Tirenna

Paesaggio marino con barca. Il movimento delle onde, il cielo nuvoloso e le montagne sono resi con dense pennellate.

Ritratti

Autoritratto
Olio su tela
Collezione privata

Lo stesso autore, E. De Maria, figura nella propria numerosa produzione di ritratti con questo autoritratto a mezzo busto.

Ritratto del padre
1885
Pastello su tela 102x74 cm.
Collezione privata

Ritratto del signor Lorenzo De Maria, padre dell'autore.
La figura maschile viene rappresentata in atteggiamento naturale

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo, 1982.
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Ritratto della madre
1886
Pastello su tela, 51x37 cm.
Collezione privata

Profilo della madre del pittore E. De Maria. La serenità del volto viene resa dal pittore con toni tenui.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enriclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Ritratto del fratello Antonio
1887
Olio su tela, 87x58 cm.
Collezione privata

Figura maschile a mezzo busto di tre quarti.
Espressione viva del volto e minuzia di particolari.

Ritratto della madre
1890-91
Olio su tela, 103x70 cm.
Collezione privata

Ritratto a figura quasi intera della madre dell'Autore. Fa da sfondo un drappo, dove sono impresse forti pennellate floreali.

Carnielo
1878
Olio su tavola, 13.5x8.5 cm.
Firmato in basso a destra
Datato in alto: 1878 Firenze R. Carnielo scultore
Collezione privata

Figura maschile a mezzo busto. I tratti ben definiti rendono l'estrosità del personaggio.

Campiere
1888
Olio su tela, 28x17.5 cm.
Firmato in basso a destra e datato Francofonte '88
Collezione privata

Profilo maschile a mezzo busto, che rivela nei suoi tratti la rudezza tipica di un campiere siciliano.

Ritratto di Antonio Pagano
1889
Olio su tela, 100x77 cm.
Collezione privata

Il ritratto presenta una distinta figura d'uomo seduto. Maestria fotografica del pittore nella naturalezza d'espressione e nella sicurezza di tocco.

Ritratto di Giuseppe Alberto Di Giorgi
1912
Olio su tela, 99x73 cm.
Firmato e datato in basso a destra

Ritratto maschile a figura intera.

Ritratto della Signora Lecerf
1915 c.
Olio su tela, 192x100 cm.
Firmato: in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo

Elegante donna ritratta a figura intera, con ventaglio in mano, in atteggiamento naturale.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

G. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani*, (in corso di stampa), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
A.M. Comanducci, Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei, IV ed. Milano 1970.

Ritratto di Giulio Benso della Verdura
1915 c.
Olio su tela 72x51,5 cm.
Fondazione Mormino

Ritratto di figura maschile a mezzo busto. Il pittore fissa nell'immagine un'espressione un po' particolare del volto.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

Ritratto di G. Lo Verde
1915 c.
Olio su tela, 66x48 cm.
Collezione privata

L'opera che fa parte della vasta produzione ritrattistica del De Maria, presenta figura maschile frontale a mezzo busto.

Ritratto del Principe di Trabia
1919
Olio su tela, 63x48 cm.
Collezione privata
Firmato e datato in basso a destra

Il quadro ritrae Lorenzo di Trabia, di profilo, a mezzo busto, con uniforme.

Ritratto della Signora Guarrasi
1923
Olio su tavola, 65x52 cm.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Provenienza: dono della signora Enrica Peria vedova Guarrasi, con testamento oleografo registrato il 24 novembre 1972, e consegnato alla "Galleria" il 27 marzo 1973. Restaurato nel 1987.

Figura femminile ritratta di profilo. I lunghi capelli si confondono con lo sfondo scuro e ne emerge il viso luminoso.

Bibliografia:
G. barbera, *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto delle Enciclopedia italiana, Roma (in corso di stampa).
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei*, IV ed. Milano 1970.

Ritratto della nipote Giulia
1925
Olio su tavola, 62x52 cm.
Firmato e datato a destra, con dedica "Alla mia cara nipote". Collezione privata

Il ritratto, che appartiene all'ultimo periodo dell'attività pittorica dell'Autore, presenta una figura femminile a mezzo busto.
Lo sfondo non uniforme rende più luminosi e perfetti i lineamenti della donna.

Ritratto d'uomo
1930
Olio su tavola, 56x44 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Figura maschile a mezzo busto

Bibliografia: M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli Italiani, (in corso di stampa) Istituto delle Enciclopedie Italiane.*

Bambine
(Norina e Delia Whitaker)
1888
Olio su tela, 222x113 cm.
Fondazione Whitaker

L'opera presenta le due bambine di casa Whitaker, Norina e Delia, ritratte nel loro ambiente familiare. L'aspetto delle due bambine è simile alla bambola, che Norina tiene in mano. Fa da sfondo una tenda drappeggiata, sulla quale è posato un piatto di fattura orientaleggiante. La pianta di Jucca si ritrova nella decorazione della "Sala d'Estate" di casa Whitaker, anch'essa opera del De Maria.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
R. Giuffrida, R. Chiovaro, *Villa Whitaker a Malfitano*, Palermo 1986.

Ritratto della signora A. Rutelli Peratoner
1889
Olio su tela, 95x70 cm.
Collezione privata

Figura femminile a mezzo busto signorilmente elegante.
La perfezione dei tratti e la naturalezza d'espressione risaltano su uno sfondo a tinte soffuse.

Ritratto di Don Carlos, duca di Madrid
1894
Pastello su carta, 64x49 cm.
Firmato a destra
In alto a destra si trova la dicitura: Studio dal vero per il ritratto di S.A.R. Don Carlos, Duca di Madrid Napoli 1894.
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Provenienza: acquistato dalla Galleria il 21 aprile 1934

Trattasi di un ritratto di profilo a mezzo busto realizzato nel 1894 del Duca di Madrid in uniforme di gala.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei*, IV ed. Milano 1970.
B. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani, (in corso di stampa)*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Ritratto della Principessa di Rohan, Duchessa di Madrid
1894.
Pastello su carta, 50x39 cm.
Firmato in basso a destra
In alto a destra si trova la dicitura: Studio dal vero per il ritratto di S.A.R. Donna Maria di Rohan, Duchessa di Madrid
Napoli Xbre 1984
Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Provenienza: acquistato dalla Galleria il 21 aprile 1934

Figura femminile ritratta in primo piano durante uno studio dal vero.

Bibliografia:
M. Accascina, Ottocento Siciliano Pittura, Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani,* (in corso di stampa), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma
A.M. Comanducci, Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei, IV ed. Milano 1970.

Ritratto di donna Franca Florio
1893
Tempera su carta, 65x48 cm.
Firmato a destra
Collezione privata: G. Florio, Roma

Il tondo di Franca Florio, ritrae la figura femminile a mezzo busto. La stola scura, evidenzia la perfezione delle forme della donna. La parure di perle contribuisce anch'essa ad illuminare il volto.

Bibliografia:
R. Giuffrida, R. Lentini, *L'Età dei Florio,* Palermo 1985.
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura,* Palermo 1982.

Ritratto della piccola Giovanna Florio
1902
Pastello su tela, 145x74 cm.
Firmato in basso a sinistra con le sole iniziali, secondo tecnica Secessionista
Collezione privata

Ritratto commemorativo a figura intera, della primogenita dei Florio: "Giovannuzza", nata nel 1893, prematuramente scomparsa. Una tenda bleu drappeggiata fa da sfondo alla figura vestita di bianco, ponendo in risalto il triste visino.

Bibliografia:
AA.VV., *Palermo 1900,* Palermo 1981
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura,* Palermo 1982.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli Italiani, (in corso di stampa),* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma

Tondo del comm. Edoardo Bonanno
1915
Olio su tela, 148x91 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Collezione privata

Il ritratto di forma ovale, a figura intera, eseguito dall'artista nell'ultimo periodo, fa parte della serie dei ritratti di casa Basile.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura,* Palermo 1982.

Tondo del piccolo Edoardo Bonanno-Basile
1916
Olio su tela, 60x48 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Collezione privata

Ritratto di forma ovale del piccolo Edoardo Bonanno-Basile a mezzo busto

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura,* Palermo 1982.

Tondo del piccolo Ernesto Bonanno Basile
1926 c.
Olio su tela, 60x48 cm.
Firmato in basso a sinistra
Collezione privata

Il quadro, a forma ovale, ritrae il bambino sorridente, Ernesto Bonanno Basile, a mezzo busto

Bibliografia: M. Accascina, Ottocento Siciliano Pittura, Palermo 1982.

Ritratto di Ida Basile Negrini
1915 c.
Olio su tela, 115x129 cm.
Collezione privata

Il quadro presenta la figura di Ida Basile Negrini, moglie di Ernesto Basile, seduta su una dormieuse con ventaglio in mano. Risalta la luminosità della figura rispetto allo sfondo. La datazione si attribuisce per analogia stilistica.

Bibliografia:
M. Accascina, Ottocento Siciliano Pittura, Palermo 1982.

Ritratto della signora Giuseppina Bonanno Salvo di Pietragranzili
1915 c.
Olio su tela, 148x91 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Collezione privata

Ritratto di forma ovale a figura intera, di aspetto aristocratico, segue la moda della Ritrattistica del periodo.

Studio per un ritratto della signorina Laura
1916
Olio su tavola 53x39 cm.
Firmato in basso a sinistra. Sempre a sinistra si trova scritto: Studio per un ritratto della Sig.na L. Basile.
Collezione privata
Restaurato nel 1988

Figura femminile a mezzo busto, resa con soffuse pennellate e perfezione di tratti nel profilo.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura,* Palermo 1982.

Figure femminili

Donna di Sicilia in costume di Piana degli Albanesi
Olio su tela, 124x98 cm.
Civica Galleria d'arte Moderna, Palermo
Provenienza: dono del comm. Luigi Giachery
Nell'archivio De Maria esiste il bozzetto datato 1933

Donna elegantemente abbigliata nei tipici costumi di Piana degli Albanesi, a figura quasi intera.

Bibliografia:
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.
A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, scultori ed incisori italiani moderni e contemporanei IV ed.*, Milano 1970.

Studio di Testa
1880 ca.
Olio su tavola, 16x12
Non datato, firmato sul retro
Proprietà privata

La luce, senz'altro protagonista, gioca con significativi riflessi fra le ciocche dei capelli e sull'incarnato reso con una pennellata più ricca; tutti i particolari della tecnica richiamano il De Maria dell'esordio fiorentino, ancora lontano dalla levigatezza e dalle elaborazioni posteriori. L'opera fu premiata nel 1900 alla Esposizione siciliana e calabrese di Arte e Fiori di Messina.

All'acqua
1889
Gessetti colorati su carta, 200x105 cm.
Firmato e datato in basso a destra
Civica Galleria d'Arte Moderna - Palermo

Nello squarcio di una via siciliana si delinea una giovane tipica figura femminile che porta una brocca. Risalta la perfezione dei tratti del viso.

Bibliografia:
G. Barbera, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

Contadina di Sicilia
1889
Pastello su carta, 67x47,5 cm.
Firmato e datato in basso a sinistra
Fondazione Mormino

Profilo di giovane contadina siciliana con tipico copricapo. Colpisce la raffinata fattura dell'orecchino.

Estasi
1893
Pastello su tela 79x139 cm.
Firmato: in basso a sinistra
Villa Igea - Palermo
Provenienza: in origine il quadro, acquistato da Ignazio Florio junior, era in mostra nel salone dello Yacht Sultana.

Radiosa figura femminile avvolta da drappeggi soffusi, che si dileguano nello spazio non definito. La nitidezza dei lineamenti del volto e la plasticità del braccio, di contro, si stagliano in maniera ben definita nell'opera. Il contesto floreale, che accompagna la figura, è una innovazione nella produzione pittorica dell'artista.

Bibliografia:
R. Giuffrida, R. Lentini, *L'età dei Florio*, Palermo 1985.
M. Accascina, *Ottocento Siciliano Pittura*, Palermo 1982.

Ritratto di donna
1895
Pastello su carta, 65x55 cm.
Firmato e datato: in basso a destra
Collezione privata

Viso femminile evanescente.
Trattasi del presumibile frammento di un affresco. Per analogia stilistica si accosta all'opera "Estasi" di Villa Igea del 1893, in cui è chiaro l'abbandono del realismo.

Venditrice d'acqua
1906 c.
Olio su tela 60x51 cm.
Collezione privata

Avvolta dalla luce di un paese mediterraneo, avanza l'acquaiola inten-

ta al lavoro. Il quadro è una testimonianza di un mestiere scomparso. Il quadro si trova alla Galleria Internazionale di Leningrado.

Profilo di contadina siciliana
1915 c.
Pastello su tela, 90x70 cm.
Firmato: in alto a destra
Collezione privata

Figura di contadina siciliana a mezzo busto.
La povertà dell'abbigliamento di questa contadina, resa con neutra tonalità, la differenzia dalle altre di stesso soggetto.

Contadina con brocca
1920
Olio su tela, 46x22 cm.
Firmato: in alto a destra
Collezione privata

Figura di contadina siciliana, in posizione frontale, con brocca sulla spalla. Nella sua staticità il movimento delle forme traspare con larghe pennellate a tinte sfumate.
L'opera, si desume, appartenga al periodo della maturità artistica dell'autore.

Figura muliebre
1929
Pastello su tela, 64x45 cm.
Firmato e datato in basso a destra, con dedica: A Totò Gregorietti
Collezione privata

Da un luminoso spazio indefinito, prorompe la bellezza di una figura femminile a mezzo busto.

Tavolette

Studi dal vero (n. 5 tavolette)
1878-1880
Olio su tavola
Collezione privata

Serie di tavolette con motivi colti dalla realtà circostante.
Un particolare riferimento alla figura di Paolo Vetri dipinta in una di esse. La tavoletta è firmata e datata Firenze 1878.

Studi dal vero (13 tavolette)
1895 c.
Olio su tavola
Collezione privata

Le tredici tavolette sono appunti di viaggio del De Maria; varie le tematiche rese con toni ben definiti e ricchezza di particolari.

Studi dal vero (n. 6 tavolette)
1890 c.
Olio su tavola
Collezione privata

Mare e paesaggio con ulivi, temi assai cari al pittore, si presentano in questa serie di tavolette.
La prorompente forza del mare è vissuta intensamente dal pittore in questi studi dal vero.

Paesaggi (9 tavolette)
1900 c.
Olio su tavola
Collezione privata

La serie di paesaggi dipinti nelle nove tavolette esprime l'attenzione del pittore verso il paesaggio della sua terra di "adozione".

Vedute d'oriente (15 tavolette)
1902-1903 c.
Olio su tavola
Collezione privata

I ricordi del viaggio in Africa con la famiglia Florio, vengono fissati dal pittore in alcune di queste quindici tavolette, con particolare riferimento a Biserta.
La folgorante luce del paesaggio africano è resa con toni gioiosi e tattili.

Studi dal vero (14 tavolette)
1922-1927
Olio su tavola
Collezione privata

Studio dal vero dipinto dal De Maria durante il periodo di formazione artistica trascorso a Roma.
La serie delle 14 tavolette comprende scorci di paesaggio con particolare riferimento alla veduta cittadina, che esaltano le qualità vedutistiche dell'autore.

Bozzetti per decorazioni

Amore e Psiche
1890
Firmata e datata in basso a destra
Collezione privata

In una cornice architettonica, nell'immensità di un cielo nuvoloso si libra il gruppo di Amore e Psiche. La figura estasiata di Psiche avvolta da un drappo purpureo, si muove, quasi fosse reale, emanando luce propria. Intorno danzano gioiosi i puttini. L'insieme è una esercitazione classica del pittore vissuta con denso cromatismo interiore. L'opera è il bozzetto preparatorio per la decorazione del soffitto del Salone Luigi XV di Villa Malfitano.

Profumo del mattino
1899 c.
Acquarello su carta, 20x18 cm.
Collezione privata

Bozzetto per la decorazione di Villa Igea. In una cornice floreale, il risveglio di una figura femminile.

Bibliografia:
AA.VV., *Palermo 1900*, Palermo 1981.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli italiani, (in corso di stampa)*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Profumo della sera
1899-1900
Acquarello su carta, 20x18 cm.
Collezione privata

Nudi femminili immersi in un contesto floreale. Bozzetto per la decorazione di Villa Igea.

Bibliografia:
AA.VV. *Palermo 1900*, Palermo 1981.
G. Barbera, *Dizionario biografico degli Italiani*, (in corso di stampa), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Floralia
1899-1900
Acquarello su carta, 26x32.5 cm.
Collezione privata
Bozzetto preparatorio per la decorazione di Villa Igea

Figure femminili in movimento e natura floreale collocano l'opera nel contesto della nuova corrente europea del Liberty.

Figure femminili
1903 c.
Acquarello su carta 37x33 cm.
Collezione privata

Due figure femminili inserite in una cornice decorata a motivi fitomorfi, compongono la parte centrale di questo acquarello, la cui sommità è sormontata da donne. I tratti iconografici "Liberty" dell'insieme, si differenziano dai Bozzetti preparatori per Villa Igea.

Bibliografia: AA.VV., *Palermo 1900*, Palermo 1981.

Primavera
1905 c.
Olio su tavola, 27x41 cm.
Collezione privata

Elementi floreali si intrecciano a figure femminili in movimento.

Sovraporte
1914-1915
Olio su tela, 148x148 cm.
Sala del consiglio Cassa di Risparmio V.E. Palermo

Fra il 1914-1915 Ettore De Maria Bergler affresca 6 sovraporte inserite nell'elegante cornice architettonica della Sala del Consiglio della Cassa di Risparmio V.E.
Le plastiche figure femminili sono espresse con molta eleganza. Le figure dei bambini richiamano i puttini da lui precedentemente dipinti.
Si nota la maestria del pittore nel raffigurare, grazie ad abili accostamenti cromatici, il drappeggio delle vesti, che conferisce flessuosità alle figure.
Nel primo tondo vi è raffigurato Mercurio alato con il caduceo in mano. Mercurio è seduto su un carico di merci. Fa da sfondo una veduta portuale in piena attività.
Nel secondo tondo è raffigurata Aracne intenta a tessere mentre una giovinetta le carda la lana.
Il terzo tondo raffigura la "Previdenza" che soccorre i bisognosi. Il pittore presenta l'elegante figura

della "Previdenza" mentre porge il suo aiuto ad una donna sofferente con in braccio il suo piccino. Si nota il contrasto fra le due figure femminili, la prima rappresenta il benessere, mentre la seconda raffigura una donna che ha subito una disgrazia. L'Etna con la cima innevata, sta maestoso sullo sfondo.
Il quarto tondo raffigura il piccolo risparmio. Una superba figura femminile porge un piccolo forziere ad un bambino che inserisce il suo "soldino", un secondo bambino è seduto ai piedi della figura femminile, e rimira la sua moneta.
Il quinto tondo rappresenta il grande risparmio. Una figura femminile fa da sentinella ad un forziere, indifferente al richiamo di un bambino.
Il sesto tondo rappresenta la prosperità. Una superba figura femminile troneggia fra i frutti che la terra ha prodotto in abbondanza; un bambino le porge del grano, simbolo della ricchezza.

Pannelli decorativi
1900 c.a.
Disegno su stoffa, 2,30x50 cm.
Collezione privata

Siti in un ambiente caratterizzato da arredi disegnati da Ernesto Basile, i pannelli decorativi presumibilmente eseguiti da Ettore De Maria Bergler nel 1° decennio del XX secolo, erano ubicati in una dimora all'Olivuzza. Essi presentano temi mitologici e fantastici che, alternandosi, danno vita ad una composizione artistica di grande versatilità.

Biografia

1850
Il 25 Dicembre nasce a Napoli, dai coniugi Lorenzo De Maria, palermitano, e Vittoria Bergler, viennese.
1875
Espone per la prima volta a Palermo.
1875/77
È allievo, a Palermo, del pittore Francesco Lojacono.
1878/80
Grazie al mecenatismo del barone Riso di Colobria, intraprende dei viaggi di studio a Napoli, Roma e Firenze, frequentando gli studi del Morelli, Dalbono, Palizzi.
1881/85
Lavora per il gallerista Luigi Pisani di Firenze, che ha la priorità di acquisto su tutta la produzione pittorica.
1883
Partecipa all'Esposizione di Belle Arti di Roma col quadro "Bassa marea".
Partecipa alla "Promotrice" di Napoli, esponendo il quadro "Bambina dalle arance assalita dalle oche", acquistato dalla regina Margherita.
1884
Espone alla Mostra di Belle Arti di Torino la grande tela "Spiaggia di Valdesi in Sicilia" e i quadri "Nella piazza del Duomo", "Vigandie" e "La domenica delle Palme", quest'ultimo comprato dal governo russo per essere destinato alla galleria di Pietroburgo.
Partecipa all'Esposizione di Milano con il quadro "Al sole".
Il 28 Novembre viene nominato Cavaliere della Corona d'Italia.
1886
Comincia la vasta produzione ritrattistica.
1887
Espone a Venezia il quadro "Ai bagni".
1887/89
Realizza gli affreschi della "Sala d'Estate" a Villa Whitaker a Malfitano.
Esegue il ritratto di Norina e Delia Whitaker dal titolo "Bambine".
1891/92
Partecipa alla prima Esposizione Nazionale di Palermo con cinque opere: "Cavalli alla foce", "I chierici rossi", "Ricordi di Sicilia", "Primo fiore" e "Sei studi". In occasione riceve la menzione onorevole e il diploma di benemerenza.
1893/97
Realizza al Teatro Massimo di Palermo le decorazioni nel Palco Reale, nel soffitto della Sala degli spettacoli e nella Sala Pompeiana.

1893
Esegue per casa Florio il tondo di Donna Franca.
1894
Esegue i ritratti di Don Carlos e di Maria Berta di Rohan, duca e duchessa di Madrid.
1896
Partecipa all'Esposizione Artistica Sarda, tenuta a Sassari.
1899/1900
Esegue gli affreschi della "Sala Liberty" del Grand Hôtel Villa Igea di Palermo.
1900
Alla "Esposizione Siciliana e Calabrese di Arte e Fiori" di Messina riceve la medaglia d'oro per i quadri "Figura di contadina" e "Studio di testa".
1901
Partecipa alla IV Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia (Biennale) con i quadri "A sera", "Porta Mazzara" e "Tempio di Giove a Siracusa".
1902/03
Compie un viaggio in Africa con la famiglia Florio.
1902
Alla "Esposizione di Arte decorativa" di Torino riceve il diploma di benemerenza.
1903
Alla V edizione della Biennale di Venezia partecipa col quadro "Luci Vespertine" e con la decorazione del secrètaire eseguito da Vittorio Ducrot, su disegno di Ernesto Basile.
1903/10
Decora i soffitti di alcuni piroscafi della "Società Navale Italiana" (Florio & Rubattino).
1905
Alla VI "Biennale" di Venezia presenta cinque opere: "Curiosa"; "Conca d'oro"; "Sole morente"; "Scirocco" e "Ritratto di Signora".
1907
Alla VII edizione della "Biennale" di Venezia è presente con i quadri "Autunno", "Taormina", "A tornare" e "Viole".

1909
Alla VIII "Biennale" di Venezia nella sala intitolata "Bellezze di Sicilia", con decorazioni e mobili eseguiti dalla ditta Ducrot su disegni di Ernesto Basile, espone ventisei quadri e per l'occasione viene nominato dalla critica del tempo come migliore pittore dell'Italia meridionale.

Ecco l'elenco delle opere esposte:
1. Popolana di Piana dei Greci. - 2. Taormina, Una fontana. - 3. Terrazza siciliana. - 4. Mattino di marzo. - 5. Impressioni e ricordi (n° 9 tavolette): a) Trapani; b) Marsala; c) Sciacca marina; d) Montepellegrino (Palermo); e) Zavorriere; f) Mare Africano (Mazzara); g) Palermo (Kalsa); h) Tramonto (Marsala); i) Scirocco - 6. Sull'Jonio. - 8. L'Etna da Taormina. - 9. Agave. - 10. Mare morto (Palermo). - 11. Taormina (Un cortile). - 13. Campagna di Siracusa. - 14. Verso il faro. - 15. La Zisa. - 16. Vecchio Porto (Palermo). - 17. Paesaggio Agrigentino. - 18. Pini. - 19. Impressione nella Conca d'oro. - 20. Pastorelle (bozzetto). - 21. Marina. - 23. Tipo Siciliano. - 24. Prime foglie. - 25. Vecchio Monastero (schizzo). - 26. Interno di cappella.

1910
Alla IX edizione della "Biennale" di Venezia partecipa con le opere "La fontana d'Ercole", "Giovane donna Siracusana" e "Pescatori siciliani".

1912
Alla X Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia partecipa con "S. Maria della Catena", "Rinaldo e Armida" e "La basilica fra gli Ulivi".
Realizza le sovraporte per la Sala del Consiglio della sede centrale della Cassa di Risparmio V.E. di Palermo.
1913/31
Insegna pittura all'Accademia di Belle Arti di Palermo.
1915
Esegue il bozzetto per il concorso del "Ventaglio patriottico" indetto dal Giornale di Sicilia.
1916
Espone alla mostra "Pro Patria Ars", tenuta al Kursaal Biondo di Palermo, quattro opere: due "Impressioni di Parigi"; "Lago di Lugano" e "Torrente sul San Bernardino".
Esegue ritratti per casa Basile.
1917
Partecipa alla II Esposizione Italiana d'Arte di Palermo con il dipinto "Pensosa".
Viene nominato Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro.
1918
Insieme a Francesco Camarda, Domenico Quattrociocchi e Mario Mirabella partecipa alla III Esposizione d'Arte di Palermo con il dipinto "Ercole Farnese".
Viene nominato Commendatore della Corona d'Italia.
1923/33
Riprende, nell'attività pittorica, i temi del ritratto e del paesaggio.
1924
Riceve la nomina di Ufficiale dei SS. Maurizio e Lazzaro.
1938
Muore celibe a Palermo il giorno 28 del mese di Febbraio.

Note ai capitoli

Note al capitolo: Ettore De Maria Bergler dal Realismo al Liberty

1) Nato nel 1850 a Napoli, durante un viaggio di soggiorno dei coniugi Lorenzo De Maria e Vittoria Bergler, viennese, Ettore De Maria muore a Palermo nel 1938. Per la biografia dell'artista vedi la voce ETTORE DE MARIA BERGLER nei seguenti repertori: A. De Gubernatis, DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI VIVENTI, Firenze 1889, p. 173; Thieme Becker, ALLGEMEINES LEXICON DER BILDENDEN KÜNSTLER, Lipsia 1907-1950, XXIV, p. 93; DIZIONARIO DEI SICILIANI ILLUSTRI, Palermo 1939, p. 171; ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI, Istituto della Enciclopedia Italiana fond. da G. Treccani, Roma 1949, p. 578; A.M. Camanducci, DIZIONARIO DEI PITTORI, SCULTORI ED INCISORI ITALIANI MODERNI E CONTEMPORANEI, IV ed., Milano 1970, p. 1004. Cfr. inoltre E. Di Stefano, LE ARTI FIGURATIVE, nel catalogo PALERMO 1900, ed. Storia della Sicilia, Palermo 1981, p. 267; G. Barbera, alla voce ETTORE DE MARIA BERGLER, in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso di stampa).

2) La fotografia di Vincenzo Florio è tratta dall'Archivio De Maria, Palermo, ed è stata eseguita presumibilmente nei primi anni del secolo XX. "Compare e collega" scrive il Florio, dati i rapporti di amicizia che lo legano al pittore E. De Maria e la sua attitudine a dipingere.

3) Per le vicende biografiche della Famiglia Florio cfr. P. Nicolosi, PALERMO, FIN DE SIÈCLE, Milano 1979-1986; per le notizie storico-artistiche cfr. R. Giuffrida, R. Lentini, L'ETÀ DEI FLORIO, Milano 1985; per le note socio-economiche cfr. S. Candela, I FLORIO, Palermo 1986.

4) Per quanto riguarda gli affreschi del Teatro Massimo, quelli della Sala Basile di Villa Igea e la Biennale di Venezia del 1909 rimandiamo ai saggi di M. Briguglia, E. DE MARIA DECORATORE, A. Purpura, BELLEZZE DI SICILIA.

5) Sul pittore Dixit Domino cfr. G. Salvo Barcellona, IL PAESAGGIO SICILIANO VISTO DAI PITTORI COLLURA, DIXIT, GIAMBECCHINA, Palermo 1960.

6) Il dipinto, firmato, è ubicato nella Galleria Comunale d'Arte Moderna di Palermo.

7) Datata 1875, l'opera, esposta all'Internazionale di Parigi nel 1878, si trova nella Galleria Comunale d'Arte Moderna di Palermo. Cfr. M. Accascina, OTTOCENTO SICILIANO, Roma 1939 e Palermo 1982, p. 97; U. Mirabelli, "Ladro di sole": Francesco Lojacono, in Fenicia Revue, anno VI n. 6, Palermo Dicembre 1986, p. 7.

8) M. Accascina OTTOCENTO SICILIANO, cit., p. 107; F. Grasso, OTTOCENTO E NOVECENTO IN SICILIA, in Storia della Sicilia, vol. X, Napoli-Palermo 1981; C. Battaglia, UN INSIGNE PITTORE NOSTRO: POESIA DI ETTORE DE MARIA BERGLER, in Giornale di Sicilia, Palermo 23 Giugno 1946.

9) Firmato e datato Firenze 1877, l'opera è proprietà dell'Antichità Tirenna di Palermo.

10) Come risulta dalla serrata corrispondenza intercorsa fra il De Maria e il gallerista L. Pisani, da noi reperita presso l'Archivio De Maria.

11) Particolarmente copiosa la serie di TAVOLETTE della collezione De Maria; molte di esse sono STUDI DAL VERO, alcune rappresentano PAESAGGI, altre sono VEDUTE D'ORIENTE.

12) Il dipinto su tavola appartiene a collezione privata.

13) Firmati e datati Firenze 1878, i due quadri sono proprietà privata.

14) Firmata e datata Firenze 1878 la tavoletta documenta il soggiorno fiorentino dell'amico-pittore Paolo Vetri. Su quest'ultimo vedi M.C. Di Natale, PAOLO VETRI, Enna (in corso di stampa).

15) Firmata e datata 1884, l'opera fu esposta alla Mostra di Torino insieme con i quadri "NELLA PIAZZA DEL DUOMO", "VIGANDIE" e la "DOMENICA DELLE PALME". Cfr. S. Marino Mazzara, PITTORI DELL'OTTOCENTO IN PALERMO, Palermo 1936, p. 19; C. Battoglia, UN INSIGNE PITTORE NOSTRO: POESIA DI ETTORE DE MARIA BERGLER, cit., scrive: Opere tutte schiette e intonatissime, talvolta piene di minuta evidenza, ma sempre ariose, sempre piacevolissime per luminosa tonalità; vedi inoltre la voce ETTORE DE MARIA BERGLER in A.M. Camanducci, DIZIONARIO DEI PITTORI, SCULTORI ED INCISORI ITALIANI MODERNI E CONTEMPORANEI, cit., p. 1004.

16) Il dipinto fu acquistato dal governo russo per la Galleria di Pietroburgo. C. Battaglia, UN INSIGNE PITTORE NOSTRO: POESIA DI ETTORE DE MARIA BERGLER, cit., così ne tratta: Dipinto condotto con vigore espressivo, senza ombra di rettorica decorativa, rispondente in tutto ad un sano criterio di forma e di stile.

17) Di proprietà comunale, firmato e datato 1889, il dipinto trovasi a Palazzo delle Aquile.

18) Di proprietà del Banco di Sicilia il pastello è firmato e datato 1889. Cfr. I PITTORI DELL'OTTOCENTO IN SICILIA NELLE COLLEZIONI DEL BANCO DI SICILIA, catalogo, Palermo 1983.

19) Certamente posteriore al 1889, il dipinto di proprietà privata, è firmato in alto a destra ma non datato.

20) Assai documentata è l'attività di ritrattista di Ettore De Maria Bergler; cfr. R. Collura, IL RITRATTO PALERMITANO DELL'OTTOCENTO, catalogo della Mostra, Palermo 1966, p. 6; Id., OPERE INEDITE E POCO NOTE DI ARTISTI SICILIANI DAL 1800 AL 1950, catalogo, Palermo 1971, p. 12;

21) Su Franca Iacona Notarbartolo di S. Giuliano cfr. A. Pomar "DONNA FRANCA FLORIO" Firenze 1986;

22) Il simpatico episodio narratoci dalla nipote Giulia, del venir meno della dama di compagnia di Donna Giovanna Florio,

alla vista del tondo, testimonia la straordinaria capacità del pittore nella fedele rappresentazione dei personaggi.

23) Sull'Esposizione Nazionale di Palermo vedi: PALERMO E L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DEL 1891-92, ed. Treves, Milano 1891-92; L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO, catalogo generale, Palermo 1892; D. Malignaggi, L'ARTE SICILIANA ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DEL 1891-92, in LA PRESENZA DELLA SICILIA NELLA CULTURA DEGLI ULTIMI CENTO ANNI, Palermo 1975; E. Di Stefano, L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO DEL 1891-92, nel catalogo PALERMO 1900, cit.; S. Troisi, I FLORIO E LA CULTURA ARTISTICA IN SICILIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO, in R. Giuffrida, R. Lentini, L'ETÀ DEI FLORIO, cit..

24) Il dipinto fu esposto alla prima Nazionale d'arte di Palermo del 1891-92 insieme con CAVALLI ALLA FOCE, RICORDI DELLA SICILIA, IL PRIMO FIORE e SEI STUDI: cfr. PALERMO E L'ESPOSIZIONE NAZIONALE del 1891-92, cit., n. 29 p. 227.

25) L'opera, anch'essa esposta alla prima Nazionale d'Arte di Palermo del 1891-92, così viene commentata: Si capisce che si è alla foce d'un fiume: placida foce, dove le correnti hanno perduto i loro furori, dove i flutti hanno smorzati tutti i loro impeti. Alcuni cavalli da lavoro, stanchi, assetati, vi pigliano un bagno rimanendo immersi nell'acqua fino a metà delle gambe. Bevono avidamente, o, respirando alla fine l'aria libera, pare che esclamino: «Carità se ce n'è! Un po' di socialismo anche per noi!» È soprattutto espressivo uno dei cavalli, bruno, dal collo lungo, con la testa eretta... Un carro, in fondo, è semirovesciato nell'acqua: un solo essere umano, un cavallaro, si disegna nel fondo del quadro ch'è pieno d'una poesia semplice e austera"; cfr. PALERMO E L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DEL 1891-92, cit., n. 29, pp. 227-228.

26) La grande "Marina" di collezione privata è firmata e datata.

27) Presumibilmente del 1906, il dipinto è di proprietà privata. Un'opera dal tema affine, LA PORTATRICE D'ACQUA fu acquistata dal Governo russo per la Galleria di Pietroburgo. Cfr. G. Barbera, alla voce ETTORE DE MARIA BERGLER, in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, cit., (in corso di stampa).

28) Sullo stile "Carretto siciliano" di E. Basile cfr. AA.VV., ERNESTO BASILE ARCHITETTO, Venezia 1980, p. 191; E. Sessa, MOBILI E ARREDI DI ERNESTO BASILE NELLA PRODUZIONE DUCROT, Palermo 1981, p. 108; S. Troisi, I FLORIO E LA CULTURA ARTISTICA IN SICILIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO, cit., p. 140.

29) La serie di tavolette (circa 65) documenta tre periodi di esecuzione in stretta relazione a tre temi dominanti: gli STUDI DAL VERO sono degli inizi (1878-1888), i PAESAGGI, per lo più siciliani, Mondello e il Pellegrino in prevalenza, sono del 1889-92; Più tarde le IMPRESSIONI DI VIAGGIO (Venezia 1893, Biserta 1902).

30) É noto il sodalizio artistico Basile-Ducrot nel primo ventennio del secolo per la felice e produttiva fusione fra le varie arti che anticiperà in qualche modo risultati ed esiti del moderno design. Cfr. E. Sessa, MOBILE E ARREDI DI ERNESTO BASILE, cit., p. 18; S. Troisi, I FLORIO E LA CULTURA ARTISTICA IN SICILIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO, cit., p. 136.

31) Simpatica testimonianza ne è la lettera che E. De Maria scrive al padre Lorenzo in data 9 gennaio 1896. Rimandando il testo completo alla voce DOCUMENTI ne riportiamo l'inizio: "Bravo il mio caro Carissimo De Maria, questo volevo e l'ho avuto, una vostra bella e buona lettera. Magnifica! L'Esposizione di Venezia i divisionisti i punteggiantisti i preraffaellisti gli senzaimpressionisti i sentimentali bruttisti gli scocciatoristi i naturalicincisti i celebrasinisti e gonfiatoristi, però tutto sommato un gran divertimento ed anche una istruzione necessaria alla corsa vertiginosa al fin di secolo......".

32) La polemica sulla validità dell'opera pittorica del De Maria prende l'avvio proprio dalla stacco formale tra la produzione di fine Ottocento e l'episodio "anomalo", rappresentato dagli affreschi della Sala da pranzo del Grand Hôtel Villa Igea, eseguiti fra il 1899 e il 1900. Dalla tesi di M. Rosci (BILANCIO DI STUDI SUL LIBERTY, cit., p. 51), di G. Pirrone e R. Bossaglia Idem, cit., pp. 36-37-46), di E. Di Stefano (LE ARTI FIGURATIVE, cit., p. 199), di E. Sessa, (MOBILI E ARREDI DI ERNESTO BASILE, cit., p. 13, nota 8 p. 19) fino alla posizione di S. Troisi (I. FLORIO E LA CULTURA ARTISTICA IN SICILIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO, cit., p. 136-137) la vivace polemica sull'attribuzione pittorica al De Maria degli affreschi di Villa Igea resta a tuttoggi, nonostante il nostro contributo, dialetticamente aperta. Da parte nostra riteniamo che, se egli non fu, e la biografia dell'artista ce lo conferma, "il pittore modesto e normale, anzi modestissimo, con un altrettanto piccolo e modesto mercato e una cultura personale appena appena aggiornata", come ce lo descrive M. Rosci, se egli non fu solo "il felice esecutore degli affreschi di Villa Igea, come scrive E. Di Stefano, è pur vero che, come fanno fede le vicende storiche e le analogie stilistiche da noi suggerite, prima d'esser l'aristocratico realizzatore delle fervide immaginazioni basiliane, Ettore De Maria Bergler fu "artista unico e versatile" e "magistrale regista di se stesso".

33) Sull'Accademia di Belle Arti di Palermo e sull'attività di Ettore De Maria Bergler in quel periodo cfr. F. Meli, LA REGIA ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO, Firenze 1941, pp. 58, 81, 130. Con la breve interruzione avvenuta intorno agli anni 1918-1923, confermataci dall'allievo pittore Dixit Domino, Ettore De Maria Bergler detenne la cattedra di Pittura dal 1913 al 1931.

34) Cfr. S. Nasta, A PROPOSITO DELLA TERZA ESPOSIZIONE D'ARTE AL KURSAAL BIONDO, in Eco della Stampa, Milano 26 gennaio 1918.

35) Sulla Fontana Pretoria e sul suo significato mistereosofico cfr. G. La Monica, PANTHEON AMBIGUO, LA FONTANA PRETORIA DI PALERMO, Palermo 1987.

36) Le due piccole MARINE di proprietà privata sono un acquarello su vetro di raffinata esecuzione e un piccolo olio su tela.

37) Eseguito presumibilmente fra il 1916 e il 1926 il ritratto della sig.ra Ida Basile-Negrini, moglie dell'architetto Ernesto, fa parte di una serie di dipinti eseguiti per casa Basile.

38) L'opera non è firmata nè datata: nell'Archivio De Maria abbiamo reperito il bozzetto preparatorio datato 1933.

39) Datato e firmato 1929, il dipinto è dedicato a Totò Gregorietti, figlio di Salvatore: su quest'ultimo cfr. E. Di Stefano, LE ARTI FIGURATIVE, cit., p. 268.

40) Firmato e datato 1931 il quadro rappresenta il particolare di un dipinto più grande, che attualmente si trova in Svizzera, secondo la testimonianza della figlia di Salvatore Gregorietti: ella lo ricevette in regalo in occasione delle sue nozze.

41) "... E, d'altra parte, continua Ernesto Basile, la lunga e provata carriera, gli acquisti dei suoi quadri per gallerie pubbliche e private, i premi conseguiti in varie esposizioni, attestano luminosamente della cultura e della valentia di lui... Il testo completo della lettera alla voce DOCUMENTI.

42) Così era simpaticamente chiamato Ettore De Maria Bergler fin dall'inizio della sua attività dagli amici "macchiaioli" in quella Firenze degli anni del suo esordio giovanile (1877-1880) e "fucina" di viaggi e nuove acquisizioni culturali. Era noto infatti, così conclude il pittore-allievo Dixit Domino, per la sua abitudine di andar dovunque con la sua tavoletta, il suo leggio per posarla e la tavolozza dei colori.

Note al capitolo: Ettore De Maria Decoratore

1) Cfr. G. Barbera, alla voce ETTORE DE MARIA BERGLER, in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, in corso di stampa.

2) Per le notizie storiche su Villa Whitaker a Malfitano cfr. R. Trevelyan, PRINCIPI SOTTO IL VULCANO, Milano 1977; R. Giuffrida, R. Chiovaro, VILLA WHITAKER A MALFITANO, Palermo 1986; A. Lombardo, I WHITAKER E VILLA MALFITANO, in NUOVI QUADERNI DEL MERIDIONE, n. 97-98, Palermo 1987.

3) Di questo progettista si conosce poco; per le poche notizie storiche cfr. A. Lombardo, I WHITAKER E VILLA MALFITANO, in NUOVI QUADERNI DEL MERIDIONE, n. 97-98, cit., p. 69.

4) Poco si sa della costruzione. A tuttoggi non risulta ordinato l'archivio di casa Whitaker.

5) L'attribuzione di questa sala al pittore De Maria Bergler viene menzionata da R. Giuffrida, R. Chiovaro, in VILLA WHITAKER A MALFITANO, cit., cfr. p. 24; e ribadita da G. Pirrone, in IL TEATRO MASSIMO DI G.B. FILIPPO BASILE A PALERMO, Roma 1984, cfr. p. 167, nota n. 12.

6) Per un approfondimento della "caratura" che contraddistingueva la figura di G.B.F. Basile (1825-1891), v. A. Albanese, PER G.B. BASILE, Palermo 1982; A. Samonà, G.B. FILIPPO BASILE, LA CULTURA E L'OPERA, Palermo 1983.

7) Cfr. G. Pirrone, IL TEATRO MASSIMO DI G.B. FILIPPO BASILE A PALERMO, cit., p. 139.

8) Per l'attribuzione al De Maria della decorazione del Palco Reale e del salotto annesso, cfr. G. Pirrone, IL TEATRO MASSIMO DI G.B. FILIPPO BASILE A PALERMO, cit., p. 147; per l'attribuzione della pittura del soffitto della Sala degli Spettacoli, cr. L. Maniscalco Basile, STORIA DEL TEATRO MASSIMO DI PALERMO, Città di Castello 1984, p. 181; per quanto riguarda, infine, la tela della "Sala Pompeiana", il De Maria ne firma il bozzetto preparatorio, da noi reperito presso il suo Archivio.

9) Cfr. G. Pirrone, IL TEATRO MASSIMO DI G.B. FILIPPO BASILE A PALERMO, cit., pp. 95-99.

10) Per la paternità dell'epigrafe cfr. R. La Duca, LA CITTÀ PERDUTA, Palermo 1978, IV serie, pp. 19-22.

11) Sull'attribuzione specifica delle figure della volta della Sala degli Spettacoli non esiste alcun documento pubblico. La paternità da noi data avviene per parellismi stilistici.

12) A tal proposito ricordo l'episodio, simpaticamente testimoniato dalla nipote Giulia De Maria, della fragorosa caduta della tela sulla testa del pittore e delle maestranze presenti in quel momento nella sala. La tela, esiguamente fissata, venne in seguito rinsaldata dall'artista stesso.

13) Per le notizie storiche sulla Famiglia Florio cfr. R. Giuffrida, R. Lentini, L'ETÀ DEI FLORIO, Milano 1985; S. Candela, I FLORIO, Palermo 1986; A. Pomar, DONNA FRANA FLORIO, Firenze 1986; R. Nicolosi, PALERMO FIN DE SIÈCLE, Milano 1979-1986.

14) Per le notizie storiche sulla ditta Ducrot v. E. Sessa, MOBILI E ARREDI DI ERNESTO BASILE NELLA PRODUZIONE DUCROT, Palermo 1981; I. De Guttry, M.P. Maino, IL MOBILE LIBERTY ITALIANO, Bari 1983; A. Alfano, LA PRODUZIONE DELLA DITTA DUCROT ALLE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI.

15) V. S. Pernice, NOTIZIE TECNICHE DEL SANATORIO PER TISICI A VILLA IGEA A PALERMO, in Edilizia Moderna, a. IX, n. 2, 1900.

16) I Documents décoratifs di A. Mucha, trovati nell'archivio della ditta Ducrot, furono sicuramente una delle fonti da cui il pittore potè trarre motivi ispiratori. Cfr. BILANCIO DI STUDI SUL LIBERTY, in "Catalogo della mostra del Liberty a Palermo", Palermo 1974, pp. 36-37-46.

17) G. Pirrone, E. Sessa, in MITOLOGIE SIMBOLISMI E MODERNISMI NELL'ISOLA DEL FUOCO, in STILE E STRUTTURA DELLE CITTÀ TERMALI, a cura di R. Bossaglia, Banca Provinciale Lombarda, Bergamo 1985, pp. 225-229, danno una nuova angolatura interpretativa, in chiave simbolico-esoterica, ai simboli racchiusi nell'affresco della "Sala Liberty".

18) I pavoni sono un archetipo dell'iconografia simbolista che rappresentano la ciclicità cosmica delle mutazioni e rinascita dell'esistenza, cfr. L. Vinca Masini, IL SIMBOLISMO, nella collana "L'arte nella società" dir. da M. Calvesi, Milano 1979.

19) Vi potremmo noi riconoscere una ricerca e un approfondimento della realtà del colore e dei suoi contenuti espressivi, che si riallaccia a quell'ambito tematico che prende auspici dalla "Teoria dei colori" di W. Goethe, e che proprio in quel tempo costituiva oggetto di interesse da parte di studiosi e artisti. Si pensi in particolare agli studi su questo tema contenuti nelle opere di Rudolf Steiner "Goethe come padre di una nuova estetica" e "L'essenza dei colori", che ebbero profonda influenza su tutta la produzione artistica del tempo; ricordo ancora che R. Steiner fu a Palermo nel 1911, in occasione di un ciclo di conferenze, svolte in alcune città italiane, (Gesamelte Aufgabe n. 118).

20) Cfr. AA.VV., CATALOGO DELLA V ESPOSIZIONE D'ARTE INTERNAZIONALE, Venezia.

21) Cfr. M. Accascina, OTTOCENTO SICILIANO, Roma 1939, p. 128.

22) La Sede Centrale della Cassa Centrale di Risparmio di Palermo fu realizzata dall'architetto E. Basile tra il 1907 e il 1912, cfr. G. Pirrone, ARCHITETTURA DEL XX SECOLO IN ITALIA, Genova 1971; V. Lima, G. Pantaleo, S. Paracino, LA CASSA CENTRALE DI RISPARMIO V.E. (1861-1971), Novara 1973.

23) M. Accascina, in OTTOCENTO SICILIANO, cit., p. 81, riporta il numero di otto sovraporte, ma è impossibile che la Sala del Consiglio avesse altre due porte oltre le sei attuali.

Note al capitolo: Bellezze di Sicilia

1) Dalla lettera che Antonio Fradaletto, direttore generale della Biennale, scrisse ad Ettore De Maria Bergler per informarlo dell'intenzione della Regina Margherita di acquistare l'opera "Curiosa".

2) Il 29 luglio 1905 l'incaricato alle vendite della Biennale comunica ad Ettore De Maria l'acquisto del quadro "Curiosa" da parte della Regina Madre. Alla lettera è accluso un vaglia di L. 3.143 per il pagamento dell'opera.

3) cfr. catalogo della Biennale del 1905.

4) M. Calvesi, LE DUE AVANGUARDIE. STUDI SUL FUTURISMO, vol. I.

5) M. Fagiolo dell'Arco, Futur Balla, M. Bulzoni, 1970.

6) IL FUTURISMO, L'ARTE NELLA SOCIETÀ, collana diretta da M. Calvesi, Fratelli Fabbri editori, 1976.

7) Il 7 marzo 1906 Ettore De Maria versa L. 150 quale percentuale sul prezzo di vendita dell'opera "Sole morente", acquistata dal Barone Fassini per L. 1.500 (ricevuta n. 154 relativa alla VI Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1905),

8) Telegramma del 26 maggio a firma del segretario generale A. Fradaletto con il quale si comunica ad E. De Maria l'offerta da parte del ministro Tittoni di L. 2.000 per l'opera "Conca d'Oro" esposta alla Biennale del 1905.

9) cfr. catalogo della Biennale del 1905.

10) Telegramma di Antonio Fradaletto del 1 maggio 1901 con il quale si comunica la disponibilità della Galleria d'arte moderna di Roma ad acquistare l'opera "Sera" esposta a Venezia in quell'anno per la somma di L. 1.500.

11) cfr. catalogo della Biennale del 1903.

12) cfr. catalogo della Biennale del 1907.

13) LA SICILIE ILLUSTRÉE, anno VI, 1909.

14) LA SICILIE ILLUSTRÉE, anno VI, 1909

15) cfr. catalogo della Biennale 1909.

16) cfr. catalogo della biennale 1910.

Bibliografia

— La Sicilie illustreè (1905-1911).
— L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea*, Roma 1909.
— *Cataloghi delle Biennali di Venezia* dal 1895 al 1930.
— S. Marino Mazzara, *Pittori dell'800 in Palermo*, Palermo 1936.
— M. Accascina, *Ottocento siciliano*, Roma 1939.
— F. Meli, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo*, Firenze 1941.
— E. Somarè, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Novara 1944.
— A. Schettini, *La pittura italiana nella collezione Morra*, Firenze 1955.
— E. Lavagnino, *L'arte italiana*, vol. II, Torino 1956.
— C. Maltese, *Storia dell'arte italiana* (1785-1943), Torino 1960.
— A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, Torino 1962.
— R. Barilli, *Il Liberty*, Milano 1966.
— R. Schmutzler, *Art Nouveau*, Milano 1966.
— S. Tschudi Madsen, *Fortuna dell'Art Nouveau*, Milano 1967.
— A. Schettini, *La pittura napoletana dell'800*, Napoli 1967.
— C. Maltese, *Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1967.
— V. Guzzi, *Il Ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1967.
— R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano 1968.
— F. Grasso, *Artisti di Sicilia*, Palermo 1969.
— G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1970.
— R. Bossaglia, *Il mobile Liberty*, Novara 1971.
— G. Pirrone, F. Scianna, *Palermo Liberty*, Roma 1971.
— G. Pirrone, *Palermo*, Genova 1971.
— AA.VV., *Catalogo della Mostra del Liberty Italiano*, Milano 1973.
— V. Lima, G. Pantaleone, *La Cassa Centrale di Risparmio V.E. per le province siciliane (1861-1971)*, Novara 1973.
— AA.VV., *Liberty a Palermo. Bilancio di studi sul Liberty*, Palermo 1974.
— G. Massobrio, P. Portoghesi, *Album del Liberty*, Bari 1975.
— L.V. Masini, *Art Nouveau*, Firenze 1976.
— AA.VV., *La belle èpoque*, Milano 1977.
— G. Piantoni, *Simbolismo e Art Nouveau*, Roma 1977.
— AA.VV., *Il libro di Palermo*, Palermo 1977.
— R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, Milano 1977.
— R. La Duca, *La città perduta*, (n. 4 volumi), Palermo 1978.
— L. Di Mauro, *Il Liberty in Sicilia*, in *Il patrimonio storico-artistico*, Milano 1979.
— L. Vinca Maini, *Il Simbolismo*, nella collana "*L'arte nella società*", dir. da M. Calvesi, Milano 1979.
— P. Nicolosi, *Palermo fin de siècle*, Milano 1979-1986.
— AA.VV., *Ernesto Basile architetto*, Venezia 1980.

— R. Bossaglia, *Il Liberty Siciliano, in Storia della Sicilia* vol. X, Napoli-Palermo 1981.
— E. Di Stefano, *Le arti figurative*, nel catalogo della Mostra *Palermo 1900*, Palermo 1981.
— E. Sessa, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Palermo, 1981.
— F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia* vol. X, Napoli-Palermo 1981.
— I. Mattarella, *Pittori Siciliani dell'Ottocento*, Palermo 1982.
— A. Sciarra Borzi, *Ernesto Basile: la tradizione locale rivissuta come memoria creativa*, Palermo 1982.
— G. Fatta, M.C. Ruggeri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro*, Palermo 1983.
— I. De Guttry, M.P. Maiano, *Il mobile Liberty italiano*, Bari 1983.
— A. Samonà, *G.B. Filippo Basile, la cultura e l'opera*, Palermo 1983.
— AA.VV., *I Pittori dell'Ottocento in Sicilia nelle collezioni del Banco di Sicilia*, Palermo 1983.
— L. Maniscalco Basile, *Storia del Teatro Massimo di Palermo*, Città di Castello 1984.
— G. Pirrone, *Un teatro per Vesta*, in *Fenicia Revue*, anno IV n. 5, Palermo 1984.
— AA.VV., *Ceramica Florio*, Palermo 1985.
— R. Giuffrida, R. Lentini, *L'età dei Florio*, Milano 1985.
— U. Mirabelli, *Ladro di sole: Francesco Lojacono, in Fenicia Revue*, anno VI n. 6, Palermo 1986.
— R. Rizzo, M.C. Sirchia, *Sicilia Liberty*, Palermo 1986.
— S. Candela, *I Florio*, Palermo 1986.
— A. Pomar, *Donna Franca Florio*, Firenze 1986.
— R. Giuffrida, R. Chiovaro, *Villa Whitaker a Malfitano*, Palermo 1986.
— A.M. Ingria, *Ernesto Basile e il Liberty a Palermo*, Palermo 1987.

I Cataloghi di Novecento

Il Corallo
Catalogo della Mostra del Museo Pepoli - Trapani
CL-052-0040-7 - ISBN 88-373-0025-5 L. 50.000

Era il tempo delle mille lire
Banche e risparmio nel manifesto
Catalogo della Mostra di Palazzo Branciforti - Palermo
Ill.ni a colori
CL-052-0079-2 - ISBN 88-373-0077-8 L. 30.000

Floralia
Riproduzione degli affreschi di Ettore De Maria Bergler
a Villa Igea
CL-052-0003-2 - ISBN 88-373-0032-8 L. 50.000

Per Amor del cielo
Mostra della Galleria d'Arte Moderna - Palermo
Ill.ni a colori L. 30.000

I giardini di Sicilia
Catalogo della Mostra «Un punto nel Mediterraneo» - Sciacca
Ill.ni a colori L. 30.000

Il tempo lento
Oli e pastelli di Vincenzo Nucci
Ill.ni a colori L. 30.000

Shirley Barrowclough
Immagini e poesie
CL-052-0035-0 - ISBN 88-373-0020-4 L. 20.000

Francesco Alaimo e Francesco Carbone
La pietra e il segno
CL-052-0000-0 - ISBN 88-373-0000-0 L. 12.000

Ettore De Maria Bergler
Catalogo della Mostra alla Galleria d'Arte Moderna - Palermo
CL-052-0091-1 - ISBN 88-373-0089-1 L. 50.000

CL-052-0094-1 - ISBN 88-373-0089-1